

الدكتور عبد بدوي

« في مسرحيات
ثم يخضر الشجر »

○ العمل يشكل اذابة للتراث في اداء الحاضر السياسي .

<http://Archivebeta.Saknrt.com>

بمّلم:
فيصل السعد



هل يمكن للانسان أن يحرق ما في ذهنه من حَطَبٍ محروقٍ ليحيله إلى جمرٍ قادرٍ
على بثّ التواصل مع التاريخ الإنساني الذي تنأثر بعد أن مرّقه هو . . هل يمكن
ذلك ؟ لا أظن . فهو في بداياته الأولى كان مشغولاً في البحث عن ذاته : من أين
أنت ؟ ولماذا ؟

وبعد أن عجز في العثور على الحقيقة المفقودة استعان بوسطاء للإله المجهول الذي كان العثور عليه يعني العثور على الذات الإنسانية التي كانت بلا مرسى. . . تعيش إبحاراً مستمراً أطعمهما: العلم والثقافة والفلسفة ظناً منه بأنها ستوصله لما يريد.

ولكنه، وبعد أن يش من الوصول، حوّل ما في ذهنه إلى نظريات عن الطبيعة والكون، ومسرح يأخذ بذهنية الإنسان إلى الأفضل. وكذلك حوّل المختزن إلى: شعرٍ وروايات وتراث، كان علينا أن نستعين به لنكمل بنا الإنسان الذي يعي لحظته ويعرف الطرق المساعدة على الإبداع فيها.

البدايات الثقافية

فلو بدأنا بالثقافة اليونانية لعرفنا أن الحكايات اللامكتوبة والتي يتداولها الناس كانت جميعاً تعني في حقيقتها طرح اعتقادات تصوّريّة عن الله، وأحياناً عن الحساب الذي ينتظر الانسان الذي لم يكن يدرك في تلك الأزمنة الشروط التي تميز له عبور خط النار.

وإيماناً منه بأن الحكاية المغناة تكون أسهل رسوخاً في الأذهان، فقد اعتمد موسقتها بمنحها وزناً شعرياً يكون عاملاً مشجعاً على ترديدها وحفظها.

من هنا ولد المسرح الشعري ليعطي للحكاية حركة واقعية تجعلها أكثر قرباً من الأذهان، ومن هنا أيضاً جاءت الملحمة التي أكدت تأريخ الأدب اليوناني، إذ أن الأسطورة ولدت بلا تأريخ، حيث أن الانسان - ومنذ بدايته مع العالم - كان شديد التفكير بالإله، ولا يمكن أن نضع بداية زمنية لهذا التفكير.

بعد الملحمة، جاءت المسرحية لتكون أكثر تشجيعاً لتجاوب الإنسان حيث إن نصوصها كانت - في معظمها - تتحدث عن الحاضر والآتي رغم إن مؤلفيها كانوا يستعينون بالحديث عن الإله في كسب إصغاء الجمهور ودراية منهم بأن الجميع كان بحث خطاه الذهنية، علّه يعثر على حقيقة تكوينه.

من هنا جاءت عطاءات هوميروس، وأيسخيلوس، وسوفوكليس والفلاسفة مثل: هرقليطس، وبارمينيدس، وزينون، والعرافين مثل: فيثاغورس، وأمباذقليس، بل وحتى سقراط وأفلاطون. وقبل هؤلاء كان البابليون وذلك منذ بداية القرن السابع قبل الميلاد. هم وآخرون غيرهم كانوا يحاولون في بداياتهم الثقافية، بل وحتى في نهايات مراحلهم الحياتية، البحث عن الخالق الحقيقي الذي يعلن لهم بداية الانسان. قال سقراط قبل أن يشرب كأس السم المفروض عليه كمحكوم بالإعدام: «لا بد أن أصلي إلى الآلهة لتسهل رحلتي من هذا العالم إلى العالم الآخر»^(١) وهذا اعتراف أكيد بوجود حياة أخرى إذ أن الرحلة للحَي وليست للميت الذي لا حياة فيه.

ومن خلفات هؤلاء العظماء المسرح الشعري، الذي بدأ بالتآكل ليأخذ شكل الندرة التي نراه فيها اليوم.

عالمنا العربي الإسلامي بقدر ما أثر بالعالم الآخر استطاع أن يأخذ منه الكثير وينسج عوامل مساعدة من شأنها أن تقوده إلى المرافء الثقافية الناضجة ثم - وللأسف - بدأ عدنا التنازلي إلى أن وصلنا إلى ممارسة مراهقة ثقافية في أخذنا ثقافة الآخرين، والعمل على توظيفها بالشكل الذي يناسب - كما نظن - الثوب العربي.

إن الذين سبقونا بمراحل قصيرة كانوا أكثر وعياً وعطاء وثقافة منا نحن أبناء اليوم، فقد ترجموا بعض الملاحم اليونانية شعراً إلى العربية. ولنأخذ مثلاً الشاعر سليمان البستاني في نقله لإلياذة هوميروس:

وسارت على الأثر الربتان ترفان رف الحمام الجنان
تروحان في خفقة السير عن جيوش الأغاريق درء المحن
فبادرتا نحو أوفى السواد إلى حيث أبسلهم باشتداد

وإنها لمحاولة رائعة لشاعر لم يؤلف ديوان شعر من قبل - ولد ١٨٣٠ - ١٨٨٦ ولم يكن تواجد المسرح اليوناني في تلك المرحلة ملفتا للنظر.

وجاء شوقي ليحيل قصة «المجنون» ابن الملوح إلى مسرحية شعرية ثم جاء

ومنذ فترة والدكتور عبده بدوي يركز على أن لا وسيلة للخروج من المأزق الذي وقع فيه الشعر إلا بالتعامل الذكي مع «الدراما» .

«فالشعر لم يعد مستطيعاً بنفسه كما كان يقال في الماضي» على حد قول بدوي . ذكر في ديوانه «باقة نور» ١٩٦٠ ثلاث مسرحيات قصيرة وأُخَصِّبَ قصائده بالعديد من الأحداث والأصوات ، ثم أدرك بعد فترة إن الأقرب إلى القارئ العربي هو التعامل مع الأشكال الغنائية المركبة ، فكتب «أوبرا الأرض العالية» عام ١٩٦٦ وقصيدة سيمفوني بعنوان «محمد» عام ١٩٦٩ .

إذن لابد للذين عرفوا باعتمادهم خشبة المسرح أن يكونوا قرييين من أي عمل مسرحي جديد من اجل البدء بتنفيذه لاعطائه طريقا سهلا يقود إلى محاكاة ايجابية .

إن قرب هذه القصيدة أو تلك من محاكاة الآخرين في العصور اليونانية جاء من كون الانسان آنذاك يعيش قضية واحدة تلتهمي بها شعوب اليونان المجزأة .

ف «الديثرامب» التي ولدت قبل أي عمل مسرحي كان راقصوها موكلين بتحقيق المحاكاة بين العمل والجمهور رغم ان الاعمال كانت بعيدة عن المسرح إذا ما قيست بالأعمال المسرحية التي دخل فيها الممثل الثاني والثالث وبدءا بالممثل الأول وحتى الثالث كانوا عبارة عن ممثل واحد ليس أكثر من قناع وكان دور «الديثرامب» هو تحريك وقت الفراغ برفصات وسرد حكايات ، رغم انها من صلب العمل المسرحي المعروض إلا أنها لا تسقطه إذا ما حجبت عنه .

كان المسرح اليوناني المعروض في البداية يعتمد على «الديثرامب» فقط ثم بعد ذلك دخلت الملهاة والمأساة وكذلك الملحمة كأعمال مسرحية لها لونها وطريقتها في المحاكاة . إذ أنها كانت تطرح ما يريده الآخرون .

لذلك ف «القصيدة كانت تعد محاكاة في نظر - أرسطو طاليس - إذ كانت كلا محسوساً لم يفت الشاعر أثناء خلقه لها أنه يحدث بها عن طريق اللغة التي استغلها في فنية معينة وعلى نحو مخصوص ، تأثيرات عاطفية . وقد استعان الشاعر لإبلاغ هذه

التأثيرات إلى نفوسنا بأن عرض علينا أشخاصاً أو - شبه لنا ذلك - يؤدون مثلنا بعض الأعمال - أو مثلنا أيضاً لا يؤدون - فحين ننظر إلى هؤلاء الأشخاص وإلى عواطفهم وأعمالهم ونحن في موقف المشاهد الذي يتعاطف معهم نحس بأن التأثيرات العاطفية قد بلغتنا فعلاً». (٣).

ولد أبو علي المحسن بن علي محمد التنوخي بالبصرة في العشرين من ديسمبر عام ٩٤٠م وقد تلقى علمه هناك على يد أبي بكر الصولي وابن العباس الأشرم وأبي الفرج الأصبهاني والحسين بن محمد بن عثمان النسوي ثم انتقل إلى بغداد، وهناك تألق نجمه وازدهرت مواهبه، فقد بعثه الخليفة الطائع ليخطب له ابنه عضد الدولة البويهى، كما انه تولى القضاء في قصر بابل ونواحيها ثم تولى نفس المنصب في عسكر وحكرم وأيدج ورامهرمز وواسط وأخيراً استقر به المقام في بغداد.

وكانت حصيلة هذا العمر ديوان شعر وكتاب «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» وكتاب «المستجدات في فعلات الأجداد» وكتاب «الفرج بعد الشدة» وهو في كتاب الفرج بعد الشدة لا يقصد إلا مجرد التسلية، لأنه يضع في ذهنه مسبقاً انه يمكن الاستفادة من التجارب السابقة، ولأنه يدعو دعوة أكيدة في الكتاب إلى عدم اليأس وإلى القيام من السقوط. وإلى الاستفادة من النجاح والفشل معاً، بحيث يصبح الانسان حركة دائبة فهو يطلب من الانسان ألا يتوقف، كما طلب منه أن تكون دائماً عيناه وقلبه على شيء واحد» (٤) ونحن دائماً بحاجة إلى مثل هذا الموقف وبخاصة في مرحلتنا الراهنة التي تؤكد أن اليأس لا يقود الا إلى الهلاك، وإن الأرض العربية مستعدة لأن تورق إذا ما زارها ذاك الذي يجيد سقايتها.

حكايات التنوخي

في كتاب «الفرج بعد الشدة» يطرح التنوخي ثلاثة نصوص لثلاث حكايات قصيرة.

— جاء في الحكاية الأولى: أسير رومي يطلب أن يزور زوجته المريضة قبل أن يقع في

الأسر فيتجراً أحد الجنود ليفديه ويذهب معه مرافقاً . وفي الطريق ينظر الأسير العجوز إلى ملامح الجندي ومنها يصف أمه وأباه . . ثم يعرف بأنه ولده ويصل إلى دياره ليرى أعمامه وخالاته ثم يعطيه أبوه ذهباً ويطلب منه أن يريه لأمه لأنها ستعرفه وتؤكد ما أسمعوه .

ويفعل الجندي ما طلب منه بعد أن يعود إلى معسكره وعندما يسمع الحاكم بهذه القصة يعفي سجينه من الاعدام بعد أن أوفى بوعده وعاد من دياره .
— أما الحكاية الثانية فقد ذكر فيها بأن هناك شريعراً أراد أن يدخل امرأة إلى بيته فتوسلت إليه وأكدت له بأن زوجها سيطلقها إذا علم بذلك وهي تحبه ، وكان قد مر من أمام باب الدار شيخ مؤذن فسمع الحديث ودخل عليهما وحاول انقاذ المسكينة فشج - المجرم - جبينه بدبوس فأدماه ومن أجل أن يجمع الناس لانقاذ المرأة هروا إلى المسجد ليؤذن وكان الوقت لم يحن بعد للصلاة .

خرج الجميع عند سماعهم الأذان الغريب ، وعندما عرف الناس خطأ المؤذن اشتكوه عند الأمير فاعترف أمامه بعد أن أعطاه الأمان بما دفعه لذلك .

أعدم المجرم ومنح الشيخ حق الأذان في حالة حدوث فعل مشابه لهذا ، ومنذ ذلك اليوم والناس يخافونه ويحترمونه .

أما الحكاية الثالثة فقد كانت بطلتها تهوى جمع الأكفان بعد دفن الموتى . ومن أجل ذلك كانت تلبس جلد حيوان وتأخذ معها آلة تساعد على «نبش» القبر لكي تنزع من الميت كفته . وقد رآها أحدهم واعتقد إنها حيوان فهم بقتلها وحاولت أن ترده بيدها اليسرى فضربها ضربة بسيفه فقطعها ، وقد أخبرت أمها - بعد أن هربت منه - بالحكاية وطلبت منها اخفاء الأمر على أبيها ، ورأت أمها بأن تدعي وجود - خراج - في يد ابنتها ولا بد من بترها .

ولكن الذي قاتلها كان قد عثر على يدها المقطوعة وأخذها لقاضي المنطقة القريبة الذي - ولحسن الصدف - كان أباه .

وعندما يتأكد من الحقيقة يطلب منه أن يتستر على هذه الحكاية المخجلة مقابل أن يتزوجها، بعد أن رأى جمالها، وقد تزوجها بالفعل، وكانت الزوجة في الأيام الأولى تحاول قتل زوجها ولكنه يقطع لها وعدا بطلاقها والرحيل عنها، فتقتنع بذلك ويتم طلاقها فعلا.

هذه الحكايات الطريفة الثلاث يحولها الشاعر د. عبده بدوي إلى ثلاث مسرحيات أكد فيها بأن اليأس لا مكان له في ذهن الإنسان الذي يعمل من أجل الآخرين.

العودة في أطراف الليل

امتازت هذه المسرحية بنقل حربي للحدث تحت اسم «الفرج بعد الشدة» وجلس القاضي أبو علي التنوخي في صدر بيته ليحدث الحاضرين :
يقف الجندي مع الأسير على باب القائد بينما القائد مستغرقاً في نجواه :
مسلمة : يا ربي

الجندي : هذا صوت خاشع
مسلمة : يا ربي . . يا ربي . . يا ربي . .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الجندي : ما أروع ممتدا يرسم أفقا .
مسلمة : يا ربي . . يا ربي . . يا ربي .

الجندي : ينساب صلاة فجرية

فلأشرب من هذا النبع الرائق

مسلمة : ياربي يومس ماسه

إن تقبلها مني تقبلني

إني من يدرك أن الماسه

حفت بغبار النصر

ولدت من بين الأسياف المشتبكة

سقطت من عزم الفرسان

ومن الخوف الثلوج الكفين
ومن اللحظات الميتة الكسلى بين الأقدام وبين الذعر
إني من يدري ذلك يا رباه
لكني أجلو هذي الماسه في كفي
خذها مني

قوة لغة الشاعر هنا تؤكد أنه عايش حكاية التنوخي وبدأ بترجمة روحية، القائد المسلم الذي يزن الأشياء بموازينها ويعطي كل ذي حق حقه، ذلك لأنه كان مؤمناً يخشى ربه، لا يخطط خطوة تهدف إلى إيذاء الآخرين دونما سبب. فهو في بلاد الروم ويتصور نفسه ماسة يريد لها أن تصل إلى ربه نقياً، ثم إن هناك تداخلاً في الزمان والمكان والشخصيات لكسر الرقابة، ولإعطاء شيء من الدهشة والغرابة. ولحمل المشاهد على التفكير.

أما جاسر فهو الجندي الذي اقتدى الأسير الرومي ، وهناك تصوير ومواجهة بينه وبين القائد بعد أن تأخر الأسير عن العودة ، فقد طلب جاسر أن يقتل لأن أسيره لم يف بعهده .

مسلمة: لو كنت ابني أورا سبي ما كسرت وعاء العدل

لكن خبرني يا ولدي عن سر قبولك
لم تفدي انسانا رومياً؟
لم تفدي من لا تعرف؟
ولماذا تعطيه رأساً بقليل من أحرف؟
لم بعت بجهل أيامك؟
قل لي كيف اختارك؟

○ الحوار الطويل قارب

يأخذ المتتبع الى ضفاف الامر حية

من دون جنودي كيف اختارك؟

جاسر : ما كانت لي الخيرة

مسلمة : ما اذكر يا جاسر عند اللقيا . . شيء من دمع في صوته

وتهدج راحته قدام الأحرف .

وبكاء صليب ثم تهدل في صدره .

هنا يطوع الشاعر تبريراً لاختيار الانسان الذي لا بد له أن يلمس بأصابعه ضوء ما اختار سواء الحاضر أو الآتي . لأن التساؤلات التي طرحها الشاعر هي ما تنطق به الذات عندما يمنحها صاحبها وثاراً له لون مميز دون أن يعرف الخطوات الموصلة إلى هذا اللون ، طبيعته ، ماهيته ، فهذه الأمور لا بد أن تواجه انسان هذا العصر بذاته من اجل ان يناقشها محاولا اقناعها أو معانقتها بعد اقناعه .

رغم أن هناك لغة للأبوة نحسها في العيون والدم والذهن الا ان جاسراً بعد نجاحه بافتدائه لجدّه من امه الذي لم يكن يعرفه كان عليه ان يناقش هذه الخطوة مع ذاته من اجل أن لا يتعثّر في سيره .

وإذا كنا قد اختصرنا الحديث عن مسرحية «العودة في أطراف الليل» فلأنها أخذت مكانها الحقيقي في المسرح وأعطاهها الشاعر الجوّ الذي تشترطه ليتجاوز به أشخاصها وليتحركوا بشكل يؤكد ابداعهم اضافة الى انهم ينطقون بلغة شعرية لها نكهتها وطعمها .

جاسر : ما أقسى أن يعرف إنسان شيئاً عن إنسان مات .

فحياة الإنسان الخضراء أمامه

ولقد ودعنا الماضي

وزرعنا بستاناً

الصفة المشتركة في المسرحيات الثلاث هي جلسة التنوخي وحديثه لضيوفه في مجلسه . . من هنا يمكن القول أن النقل الحر في تعمده الشاعر وأدخل فيه ما كان يعنيه التنوخي بالصفات التي منحها لرجال حكاياته ، واستطاع الدكتور بدوي أن يترجمها

لتشمل أيام حاضرننا المعاش ، والرغبة في أن يتواصل البشر في العالم بعيدا عن أي معوق من المعوقات .

المنتظر :

كانت خطوات «العودة في أطراف الليل» متأنية ممسحة بشكل يؤكد الحضور المسرحي في الذهن . . إلا أن هذا الحضور بدأ يتعد ليصبح المؤلف قريبا من قصيدة الورق أكثر منه إلى قصيدة المسرح .

يبدأ البعد في المسرحية الثانية «المنتظر» حتى يتضح في المسرحية الثالثة . والذي دفعنا إلى هذا الظن هو قلة الحوار في المسرحيتين ، وقلة الحوار نعني بها أن المتحدث حين يكون حوار طويلاً فان هذا من شأنه أن يبعد المتابع عن متابعة المسرحية ، إلا إذا كانت هناك حركة نفسية واضحة .

فعندما يبدأ الخياط بحديث يحتل أربع صفحات فإن القارئ يجد نفسه أمام مشهد مشجع على الملل إن لم يكن المخرج قد أدخل مناظر أو مشاهد صغيرة تخفي وجه المتحدث وتبقي صوته . وهذه صورة يصعب على الكاتب تصورها :
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لومات الظلم بهذي الأرض
لو إن مدينتنا فتحت عينا للنور ، وللمكسور القلب
لو حولت الدنيا للمظلومين من الظلمة
لو تضرب في صدر الباغين بسيف الحق
لو تضمن للعمال بأن يجدوا لقما خشنة
لو تعطي للزراع الحق بأن يقفوا عند الميزان
والانثى أن تمضي خطوات من غير الاجهاض
أو أن لا تحبل زورا بالشهوة
أو بالكلمات المملوطة مثل القبطه
لو يسكت فيها صوت السيف الواقع

وتستمر «القصيدة» محتلة - كما ذكرت - أربع صفحات تسجل فيها شكلاً شعرياً جيداً مشجعاً على القراءة .

والحقيقة أن الشعر المسرحي لابد أن يكون مكانه الطبيعي على المسرح، إذ أنه الأرض الخصبة التي تورق عليها هذه المسرحية أو تلك، وبالتالي لا يمكن لأي عمل مسرحي أن يظهر مفاتنه كاملة على الورق .

والمخرج في شعر مسرحي كهذا هو القارئ الذي اعتاد أن يخرج النص الذي بين يديه أكثر من مرة بأكثر من قراءة من أجل الوصول لما أراده الشاعر .

وتكون - هنا - صعوبة الإخراج في طول الحوار وسهولته في قصره، ثم ان الأوزان الشعرية لابد لها وأن تمثل الوضع التمثيلي للمتحدث وتعلن عنه إن كان حزينا، أو فرحاً أو قلقاً أو . . . الخ .

المؤلف كتب المسرحيات الثلاث من بحر واحد وهو «الجنب» وتفاعيل هذا البحر كانت أساساً «جوازات» لبحر المتدارك الذي يسمى أيضاً «المحدث» وتفاعليه هي : فاعلن فاعلن فاعلن .

وسمي المتدارك لأنه من وضع «الأخفش» الذي أراد أن يتدارك به على الخليل بن أحمد واضع البحور الشعرية . وجواز هذه التفعيلة يكون : فَعْلَن، وفَعْلَن بتسكين العين، ولأن «فاعلن» قليلة الاستعمال منحت التفعيلتان فَعْلَن وفَعْلَن اسم بحر «الجنب أو المحدث» .

لابد هنا من القول أن الكتابة المسرحية تشترط وعياً مركزاً مختلفاً عن معاشرة اللحظة الشعرية التي تقود الشاعر في أحيان كثيرة إلى نصف إغماء يكون فيها مطلقاً للعالم الذي حوله، جالسا قبالة ذاته، ليسجل ما تفرزه هذه الذات .

من هنا - كما نظن - كان يجب على الشاعر أن يستعين بأكثر من وزن ملاءمة لأصوات الأشخاص المتحدثين .

واستعمال وزن واحد أعطى الأصوات المسرحية صوتاً واحداً لا يستطيع

لا أشدو إن وقع السيف القاسي فوق الحق

ويستمر حتى يحتل الصفحات الست، أما اللوحة الثانية فكانت في بيت
القاضي: في داخل الحجرة فتاة جميلة تسأم من الحركة داخل الجدران الأربعة، تجلس
ثم تسترسل في بكائيتها التي تحتل ثمان صفحات تؤكد أن الشاعر كان فيها بعيداً عن
المسرح أثناء الكتابة. تقول صهباء:

«ماذا أفعل

الدار تضيق علي

الجدران الغضبي تتقارب، تطحن مني العظم

القنديل العاني يتأرجح في عيني

يتمسح فيما تحت الثوب

يسري في كل مسام الجلد

يتكور.. يومى.. يمتد.. يلف.. يضيق

ينساب وراء مضيق بعد مضيق

وبعد الانتهاء من هذه اللوحة يعود مرة ثانية - عابد - لسمعنا خمس
صفحات فيها أروع ما قيل عن الإنسان الذي كان يبحث عن - عابد - عندما تعثر في
سيره وضاع:

«مالي لا أبصر وجه الإنسان.. الإنسان:

أين الإنسان؟

أثراه.. قد ضاع الإنسان؟

عهدي أن الإنسان يضيء الظلمة.

ويشبع أريجاً من ألفه

ويشد على كفيه عناقيد الأنجم

ويهز هلالاً بعد هلال كيما تضحي أقماراً

لكأنى بالإنسان هنا يهوى الظلمة

يقتات الطحلب.. يحسوه.. يتجرعه

لكن ما هذا الشيء الصاعد في نفسي؟
أثراه مسجد أهل الرمله؟
فأنا لا تخطئي ربح الله .

يعتبر أسلوب التنوخي ضوءاً أخضر للمسرحية، القصة، الرواية، ولكن لوحاته التي يتحدث فيها عن صهباء وهي ترتدي جلد حيوان لتبحث عن قبر الميت حديثاً كي «تنبش» وتأخذ كفن المدفون فيه، واللوحه الثانية التي تتحدث عن ضياع - عابد - ثم مراقبته للصهباء لا تحمل هذه اللوحات التي اختصرها التنوخي بثلاث صفحات فقط، تحويلها إلى تسعة عشر صفحة شعرية «١٩» لا نجد فيها إلا شخصين هما «صهباء وعابد» لا يلتقيان إلا في اللوحه الثالثة .

لا أدري إذا كان الشاعر قد كتب هذه المسرحيات لتكون مقروءة فقط، ولا يميز للقارئ مسرحتها حتى ذهنياً . ولا أدري إن كان هناك مسرح اسمه المسرح المقروء . أو لعله يكون بديلاً للمسرح الذهني الذي نجده في أعمال الكتاب العرب . ثم إن الانتقال من هذه المطولات لا بد وأن يكون متدرجاً ليوصلنا إلى ما جاء في اللوحه الرابعة التي من شأنها أن تنتزع القارئ من القصائد الشعرية الممتعة الطويلة :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

«عابد : أني لا أكذب

القاضي : فكر بعض الشيء .

عابد : هذي كف لا تكذب . . خذها .

القاضي : مازالت غرقى بالدم

عابد : سقطت في حجرك

القاضي : ارفعها عني

عابد : هي شاهدي

القاضي : لا أنكرها

عابد : والثاني في هذا الاصبع

القاضي : لا أنكره . لا أنكره

عابد: لا ترفع صوتك
القاضي: يا ويلي.. يا ويلي

هذه الحوارية المؤنسة بحاجة إلى لوحة تشكل جسراً بين اللوحات الطويلة..

القصد والمعنى :

وأخيراً، يبقى سؤال لا بد منه وهو: ما الذي قصد إليه الشاعر في عمله هذا ؟

يخيل إلي بعد قراءة متأنية وبعد معرفة بالشاعر والقراءة له، إنه ما كان يكتب للكتابة والدخول في عالم المسرح، بل إنه أراد أن يقول أشياء تمس عصرنا المعاش، وأن يطرح أسئلة تحمل الناس على التفكير في مصيرهم القائم في مسرحية «العودة في أطراف الليل».. أراد أن يقول إن حضارتنا لا توصف بالتعصب والقسوة واللعب بالسيف فهي نقية وقادرة على خلق مجتمعات فاضلة تؤمن بوحدة العنصر البشري لأنها حضارة فاضلة.

وقد رأينا هذا واضحاً فيما قام به «جاسر» من أجل «فرنسيس» وكيف إنه كان وراء ذلك رَجْمٌ خفي يجمع ولا يفرق، وإذا جئنا إلى مسرحية «المنتظر» وجدنا إنه يريد أن يقول لنا أن هناك شراً خفياً - من الخارج والداخل - وأنه لكي نقاوم هذا الشر يجب أن تكون المقاومة بالسيف لا بالكلمة، أما مسرحية «عابد المسكين» فعلى الرغم من اقتناعي بأن «عابد» هو «عبده» في هذا الجو المشحون بالتعاسة والغربة الذاتية التي يعانيها الكاتب وإنه يعبر عن مأساة المثقفين إلا أنني أحس أن هناك خلفية سياسية قد تتمثل في ضياع فلسطين على يد «النباشة» أو تتمثل في وجه عربي آخر ولكنه عندما جعل «الرحلة» مسرحاً لهذه المأساة، أكد اعتقادنا الأول.

وتبقى بعد ذلك الإشارة إلى مصطلحي المسرح الشعري، والشعر المسرحي، ولاشك أن هذه المسرحيات تدخل من وجهة نظري في دائرة «الشعر المسرحي» وتلك مشكلة الممتن لهذا العالم، رغم إني لا اعتبر التعامل مع «الشعر المسرحي» مشكلة فعلاً ذلك لأن هناك صلة حميمة بينه وبين التراث الشعري من جهة، ويتصل أيضاً

بنفسية المشاهد العربي، إلا أن المنتمي إلى هذا اللون الشعري نجده دائماً يبحث عن جمهور يجيد التعامل مع ما يكتب.

خاتمة

الدكتور عبده بدوي عرف بصدقه في كتابة الشعر أو المسرح أو النقد وأعتقد أنه يؤيدني إذا ما أعدت ملاحظة ذكرتها حاولت أن أؤكد فيها بأن الأوزان الشعرية تشترط متحدثاً يحمل نغمتها لذلك أرى من الأفضل لو كان صوت فرنسيس قد جاء على بحر «المتدارك» فاعلن، لأنه يكون قريباً من بحة الرجل المسن، وصوت القائد جاء على بحر المتقارب «فعولن» لأنه قريب من وقار القادة، وكذلك هو صوت القاضي في مسرحية المنتظر. وماذا بعد: المسرحيات الثلاث كانت عبارة عن لوحات ثلاث تنقل المتبعين سواء قراءة أو مسرحاً إلى عالم قديم حاملة معها خيوط الحاضر الذي كثرت عقده وصعب «فلها». وقد أكد الشاعر بدوي بأن هذه العقد لا يمكن «فلها» إلا إذا عدنا إلى تراثنا وقرأنا ما فيه وحاولنا إعادة كتابته شعراً يبين للعالم الآخر قدرتنا على العطاء، لذلك يمكن أن تكون هذه الأعمال الجيدة معالجة لقضايانا المعاصرة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ثم يخضر الشجر آخر عمل للدكتور عبده بدوي يؤكد به، قدرته الدائمة على العطاء فهو كالشجر الذي تناوله في هذا العمل يخضر بين آونة وأخرى لتمطرنا أعضانه ثمراً ناضجاً.

المراجع :

- (١) سقراط - قصة الفلسفة - ول ديورانت - ص ١٧ .
- (٢) إلياذة هوميروس - سليمان البستاني - الجزء الأول - ص ٤٢٩ .
- (٣) معنى المحاكاة - فن الشعر - إحسان عباس - ص ١٥ .
- (٤) استفتاح - ثم يخضر الشجر - د. عبده بدوي - ص ٩ .

قضية للمناقشة

.....

اتجاه البعد الواحد

والبحث عن مدرسة عربية
في الفن التشكيلي

تأليف: حماد يوحيل

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مدخل مصطلحي :

« البعد الواحد » هو ذلك المفهوم الذي لا يأخذ بالتجسيم من خلال الأبعاد الثلاثة المعروفة ، فالخط الأفقي هو البعد الأول ، والخط الرأسي الذي يتعامد مع الخط الأفقي هو البعد الثاني ، أما البعد الثالث فيتحقق من الخطوط التي تميل داخل الصورة لتعبر عن الحجوم من نقطة الزوال على الخط الأفقي^(١) ، وقد يضاف إلى هذه الأبعاد الثلاثة بعد رابع هو بعد « الحركة النسبية » أو (الرؤية البصرية الفوقية) والبعد الثالث يتحقق في العمارة والنحت بشكل طبيعي ، أما في اللوحة فيتحقق بشكل إيهامي ، وهذا الإيهام هو الذي رفضه الإسلام ، ولذلك فالمسلمون حققوا البعد

الثالث في العمارة والخزف بعد أن حرموا منه في النحت خوف الوقوع في المحرم ؛ صحيح أن الایهام كذب فني ، ولكنه قريب من الواقع والطبيعة ، ولعل المباراة التي أقيمت بين الفنانين اليونانيين في الرسم تؤكد ما نعتقد ، فالرسم الأول أَوْهَمَ الطيور التي حطت على اللوحة التي كانت تصور عنقود العنب ، والثاني أَوْهَمَ لجنة التحكيم نفسها حين طلب منها إزاحة الستار عن اللوحة حتى ترى . . . وما الستار إلا اللوحة نفسها . ولعله أيضا ، السبب الذي جعل «ميكال أنجلو» يقول بعد أن فرغ من نحت تمثال «موسى» : «تكلم يا موسى» ! وألح في ذلك حتى أصيب في عقله ، كما يقال .

وبقدر ما كانت العلاقة بين الأبعاد ممتازة متناسبة ، كانت اللوحة أو العمل الفني خليقا بالجدارة .

البحث عن الذات :

تعيش الثقافة العربية عامة والفنون خاصة ، مرحلة «رد الاعتبار» للإنسان العربي الذي استقل سياسيا من الاستعمار ، ويحاول أن يستقل من التبعية الأخرى ، ومنها التبعية الثقافية ، وكل إنجاز ثقافي ، وإن كان إنسانيا في عموميته ، فهو عاكس لذات صاحبه في جميع مواصفاتها .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولذلك فعودة الوعي إلى الذات ، جعل المثقف العربي يبحث عن قوالب عربية إسلامية يصب فيها إنتاجاته وعطاءاته ؛ والبحث عن هذه القوالب أو الأنماط شامل تشترك فيه مظاهر الثقافة جميعها ، وأخصها الفنون ، فرجال المسرح يبحثون عن قالب للمسرح العربي ، وأصحاب الرواية والقصة . . والفنانون التشكيليون أكثر هؤلاء بحثا عن النمط الذي يصلح للتعبير عن الذات العربية الإسلامية في الفن التشكيلي ، فإذا كنا نغيز بسهولة بين اللوحة الصينية والأمريكية ، وبين الروسية والفرنسية ، فلماذا لا نغيز بين اللوحة العربية الإسلامية وغيرها من اللوحات .

إن عدم التمييز بين لوحاتنا العربية الإسلامية ، وما ذكر يعود سببه إلى واقع تشكيلي قلق حائر ، وكفي بمسح بسيط للخريطة التشكيلية في الوطن العربي ، لنجد

أنفسنا أمام عديد من المدارس والاتجاهات الفنية ، والأدهى أنها كلها من الغرب فقط ،
الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والتأثيرية والتكعيبية والسوريالية والتجريدية ، وهلم
جراً . . .

وإذا كانت هذه المدارس أفادتنا كعطاء عالمي ، فإنه لا ينبغي الاكتفاء بالوقوف
عندها ، بل يجب تجاوزها ، بإيجاد صيغ تعكس الطرح العربي للعالم الداخلي /
النفس ، والعالم الخارجي / الحياة ، لأننا إذا كنا نسعى إلى العالمية فإنه لا يمكن تحقيقها
إلا بإقناع الآخرين بمدى تمثلية العمل الفني للإنسان العربي ، والذي هو جزء من
الإنسان في الكون الأرضي .

لقد تأكد للعالم أن زمام الإبداع لم يعد في أيدي الغرب - أقصد الفني - بل انتقل
إلى أمم الجنوب (المسماة بالعالم الثالث) (وفي الحقيقة كان لها من قبل ، حيث أن
التكعيبية ما هي إلا زُنُوجَةٌ محرفة) .

تقول الكاتبة البولونية «فروب ليفسكا» أثناء مشاركتها في الندوة العالمية لأدباء
وكتاب العالم ، التي أقيمت في لندن على هامش معرض الملتقى العالمي : « المأزق ، أننا
كأوروبيين مرهقون بصريا ، نظرا للترف والاسراف الشكلي والبصري والابتعاد عن
البساطة»^(٢) .

إن الحضارة «الفاوستية» الأوروبية كما يسميها «روجيه غارودي» لم تعد تستطيع
أن تبدع فنا ، إنسانيا ، لأنها تفتقد الأصالة ، وفي الماضي كانت دائما تستحوذ على فنون
الشعوب ، بشهادة أهلها « فلم يقتصر دعاة التكعيبية الأوائل (بيكاسو) و (براك) و
(ليجيه) . . . على جمع المنحوتات الأفريقية وحسب ، بل وجدوا فيها ما يؤكد الأبحاث
التي كانوا يقومون بها - بعد (سيزان) بغية اعتبار اللوحة موضوعا مستقلا بذاته . لقد
تحرروا من العبوديات التي يقتضيها تمثيل أنموذج من أجل تنظيم لوحة تتبع مطالبه
التشكيلية بوحده الداخلية وإخضاع الجزء للكل »^(٣) .

وإذا كان الفن الغربي يبحث له عن مخرج من المضيق الذي وصل إليه ، في بلدان
الشمال ، فإن الفنان العربي مطالب أكثر وبكل إلحاح بإيجاد البديل ، والبديل

الأصيل ، بعد أن انمسخ الفن ، ، ولكن يبقى هناك ضرورة سؤال جوهري ، تأسيسي للجواب يتمثل في : أين يقف الفن التشكيلي العربي الآن ؟

واقع التشكيل العربي :

ليس من السهل تقويم المستوى الذي وصل إليه الفن التشكيلي العربي الحديث والمعاصر ، تقويما كاملا ، لأنه لازال في الخطوات الأولى رغم أن بعض البلدان العربية ومنها مصر قد قطعت شوطا بعيدا في ميدان الابداع وذلك لوجود نهضة فنية مبكرة هناك ، في وجود مدرسة الفنون الجميلة في السنوات العشر الأولى من هذا القرن (أنشئت في مايو عام ١٩٠٨) وغيرها من المؤسسات التي أعطت رواداً في الفن التشكيلي أمثال راغب عياد (١٨٩٣ - ١٩٧١) ومحمود سعيد (١٨٨٧ - ١٩٦٣) «وسيف وانلي» ورمسيس يونان وغيرهم . . وقد حاولوا أن يعبروا عن بيئاتهم ولكن بأساليب غريبة نظراً لأنهم كانوا تلاميذ للأوروبيين يستعملون التقنية الغربية في التناول .

ولكن ، بعد الحرب الكونية الثانية ، ونكبة فلسطين ، انعكس الصراع على بلدان الوطن العربي ، وبدأت الثورة الفنية تحتاج معظم الفنون فتجددت القصيدة العربية ووجد شعر التفعيلة (الحر) وتطورت أنواع أخرى في الفن الأدبي كالرواية والمسرحية ، فأخذت كل هذه الأنواع الأدبية ، تعكس واقع ومسار المجتمع العربي بكل تناقضاته . وكان لزاما على الفنان التشكيلي أن يدخل الميدان ، لأنه جزء من هذا المجتمع ، ومسؤول ، ليس فقط بالتعريف ، ولكن أيضا بالكشف ، وإيجاد البديل .

بدأت المحاولات والتجارب في مختلف الأقطار العربية ، وتعددت ، وإن كانت على صعيد فردي في الغالب . . ولكنها حتما ، بعد تجميع الرؤى الفردية ستصل بالفنانين إلى خلق مدرسة عربية إسلامية إنسانية .

ومن هذه المحاولات ، محاولة استلهام الحرف العربي في الفن التشكيلي : « البعد الواحد » ، أو « الحروفية » .

في الواقع ، إن فضل السبق إلى استلهام الحرف العربي في الفن الحديث يرجع إلى

بعض الأوروبيين (بول كلي مثلاً .) الذين وجدوا فيه - أي في الحرف العربي - وفي الفن الاسلامي عموماً ، تعبيراً إنسانياً روحياً ؛ وقد صادف هذا الاتجاه صدى عميقاً في نفوس كثير من فنانينا العرب ! بعدما رأوا ما لهذا الحرف من قوة على التعبير التشكيلي ، وعلى حضور الانسان ممثلاً بلغته لأن « مجرد رسم الحرف أو الكلمة ذات المعنى المقروء في اللوحة ، حو تحقيق لحضور العالم اللغوي بكل كيانه عبر العالم التشكيلي المحسوس نفسه ، وأن مثل هذه المحاولة بالأساس هي خطوة هائلة خطاها الفنان التشكيلي في حينه ، ذلك أنه انتقل - أي الحرف - بالفنان من موقف ذاتي إلى موقف محيطي »^(٤) .

يعتبر الفنان شاكر حسن آل سعيد المنظر الأول لهذا الاتجاه والذي ما فتى يسعى بجدي في مناداته لـ « نظرية البعد الواحد » أو « الفن يستلهم الحرف » في محاضراته وكتاباته وإبداعاته .

لماذا استلهم الحرف ؟

لقد غاب (حضور) الإنسان في لوحات المعاصرين ، وهو المعنى الأول ، والذي من أجله يقوم الفن ، فأصبح الإنسان غريباً لا تربطه واللوحة الا علاقات محدودة جداً ، وكانت المدرسة التكعيبية - كما يقول شاكر حسن آل سعيد - هي أول من تنبّهت إلى هذا الغياب ، فنادت بأن «التعبيرية حقيقة الإدراك لا الإبصار» .

« وهكذا أمكن للفنان التكعيبى أن يجمع عدة زوايا للنظر من أجل التعبير عن حقيقة ، إدراكنا للوجود المرئي : « ومن هذا المنطلق بالذات أمكن - يقول آل سعيد - أن نجد في ظاهرة استلهم الحرف في الفن مخرجاً ، بل طريقاً واضحاً للكشف عن معنى الجمع بين محورين للوجود الإنساني . ونحن في كل ذلك ننطلق من صميم منطلقنا الحضاري في كل العصور ، هذا المنطلق يركز على دعامتين هما :

(١) المسقط الزماني (أي اللغوي والحدسي) أو الروحي .

(٢) المسقط المكاني (أي الحسي والشعوري) أو المادي^(٥)

ومن هنا نستخلص أن الفنان العربي يريد أن يوجد شكلاً يجمع بين المادة

والروح ، في تماسك لا تنفصم عراه بأي سبب ولا يطغى أحدهما على الآخر ، وهو ما لا يوجد في الغرب الذي يبنّي على المادة فقط ، ولا في الشرق الأقصى الذي يبنّي على الروح فقط ، ويتعبّر آخر فإن العالم العربي يمكن أن يكون حلقة الوصل بين الغرب الذي يفتقر إلى الروح ، وبين الشرق الذي يفتقر إلى المادة .

ثم من جهة ثانية للشكل ، حيث يمكن الجمع بين الحديث والقديم في تزاوج تام ، ويرؤى بعيدة ، وهو ما يؤكد امتداد الشخصية العربية الإسلامية ، من قرن البعثة إلى العصر الحاضر ، وكأنها - أي الشخصية - إنسان واحد متكامل ، دائم العطاء ، يقول منظر «اتجاه البعد الواحد» : «إذن في الدور الذي سنلعبه هو وضع اللبنة الأولى لمدرسة معاصرة للفن العربي تعتمد على استلهام الحرف، ومثل هذا الرأي لا يتناقض مع الجهود التي يبذلها الفنانون العرب ، بوسائل أخرى غير استلهام الحرف من أجل بناء مدرسة عربية في الفن»^(٦) .

لقد اختلف الفنانون العرب في تناولهم للحرف العربي على اللوحة ، وهذا الاختلاف يعود إلى نوعين من تناول :

١ - تناول تجويدي / جمالي للخط العربي ، وهو استمرار للخط الزخرفي بالكلمة والجملة ، كما هو عند الفنان العربي «وجيه نحلة» ، و «نجا المهداوي» وعبد الله الحريري ، على سبيل المثال .

٢ - تناول استلهامي - من تجريدي وتعبيري وهو توظيف الحرف بعيداً عن التجويد وبتلقائية تجعله خاضعاً للتعبير التشكيلي ، ونجده عند شاعر حسن آل سعيد ، وضياء العزاوي من العراق ، وهذا الأخير تميز برسمه للمعلقات الجاهلية ، وحوّلها - كما قال : من كتابات مهملة إلى أشكال بصرية يومية ، أما من المغرب فهناك لطيفة التجاني وكريم بناني ومحمد المليحي على سبيل المثال .

إن اتجاه «البعد الواحد» بما يملك من ثراء التنوع والأصالة ، والبعد الروحي ، قادر ليس فقط على رفد الفن التشكيلي العربي والإسلامي ، بل بخلق نمط جديد متجذر في أعماق الفن العالمي ، وإن العودة إليه وإلى الحروفية عامة ، كما يرى الناقد فاروق

يونس ، لتثري أدوات الفنان التقنية وتبعده عن شبح الاستلاب والتأثر الأعمى الذي يجلب معه أعرافاً فكرية غريبة لا يمكن الشفاء منها بسهولة .

وإذا كان الوطن العربي لا يملك تنظيرات جمالية (استيتيقية) لأننا في مرحلة البناء، بيننا الفن في العالم العربي ينبعث من مفهوم استيتيقي كما يقول الفنان المغربي محمد المليحي ، فإنه حان الوقت للبحث عن جمالية عربية إسلامية ، تواكب الأعمال الابداعية وتوصلها وتنظر لها .

وأخيراً . . فإني أرى ، أنه إذا لم يكن لاتجاه «البعد الواحد» إلا وحدة الخطاب التشكيلي ، فإنه كافٍ لدعوة الإنسان العربي إلى أهم الأهداف المأمولة في هذا الوطن الممتد من الخليج إلى المحيط . .



الهوامش :

- (١) سيكولوجية الخطوط (أو كيف تقرأ صورة) حسن سليمان ص ٦٠ سلسلة المكتبة الثقافية ع ٦٥ .
- (٢) مجلة «فنون» العراقية ع ٤٥ يونيو ١٩٧٩ .
- (٣) «حوار الحضارات» روجيه جارودي ص ١١ / سلسلة «زدني علماً» ع ١ ترجمة : د. عادل العوا .
- (٤) مجلة «فنون» العراقية ع ٣١ مارس ١٩٧٩ : محاضرة حول : استلهام الحرف في الفن العراقي : شاكر حسن آل سعيد .
- (٥) المصدر السابق .
- (٦) مجلة «فنون العراقية» ع ٣٢ الجزء الثاني من المحاضرة المذكورة سابقاً .

دانتى

في ضوء الأدب المقارن

بقلم: عبد المطلب صالح

أ - الأدب المقارن منهج علمي أم دراسة شكلية عامة

تؤكد المدرسة الفرنسية هذا المنهج بأنه « ليس مجرد مقارنة إنتاج بإنتاج، أيًا كان زمانها أو مكانها ، فغايته ليست الموازنة الأدبية ، ودراسة المشابهات والمفارقات . . . وإنما هو فرع من التاريخ الأدبي غايته دراسة العلاقات الدولية الروحية والواقعية . . . وهو لا ينظر إلى الأعمال الأدبية من حيث قيمها الأصلية ، وإنما يعنى بالتحويلات التي تخضع لها كل أمة ، وكل مؤلف »^(١) .

وينقل الدكتور صلاح فضل عن الباحث الفرنسي كلود بيشوا تعريفاً أكثر حداثة للأدب المقارن : « فالأدب المقارن في أقوم تعريف له اليوم هو العلم المنهجي

الذي ينشد دراسة روابط التشابه والقراءة والتأثير بين الأدب ومظاهر المعرفة الإنسانية الأخرى ، أو بين النصوص الأدبية نفسها ، مما قد يبدو للوهلة الأولى متباعداً في الزمان أو المكان ، بشرط أن تنتمي إلى لغات أو ثقافات عديدة ، حتى ولو كانت تدين لتراث مشترك واحد ؛ وتنحو هذه الدراسة إلى وصف ظواهر الالتقاء الأدبي وفهمها ، وتذوقها بأكبر قدر من التعمق والاستبصار ، مما يجعلها تتخذ منهج الوصف التحليلي والمقارنة المنظمة التي لا تلغي الفروق بين الأشياء ، بل تبرزها وتؤهلها كظواهر أدبية تقوم بين اللغات والثقافات المختلفة استجابة لعوامل تاريخية ونقدية وفلسفية . كل هذا يهدف النفاذ إلى فهم الأدب ، ووظائفه الحيوية في خدمة الروح الإنساني العام» (٢) .

إنّ مسألة تأثر دانتي بالمصادر العربية والإسلامية تكوّن مجالاً خصباً لدارسي الأدب المقارن ؛ وقد اهتمت الأوساط الأدبية في العالم كله بهذا الشاعر الإيطالي الكبير خاصة بعدما طرح المستعرب الأسباني آثين بلاثيوس نظريته الجريئة(*) في تأثر دانتي بحادثة المعراج ، وقدم نصوصاً كثيرة من الكوميديا الإلهية تشابه إلى حد كبير ماهو موجود في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري الشاعر والفيلسوف العربي العظيم .

« وما يدل على اهتمام العالم المتحضر بدانتي إنشاء كراسي الأستاذية في كثير من جامعات العالم لدراسة دانتي والتراث الإيطالي ، وإنشاء الجمعيات والمجامع العلمية الدانتية في أقطار عديدة . كما ترجمت الكوميديا الإلهية عشرات المرات إلى لغات عالمية مثل اللغة الإنجليزية ، والفرنسية ، والألمانية ، والروسية ، والأسبانية وغيرها من اللغات . . . وقد كان دانتي ثمرة للعصور الوسطى ، التي نبعت حضارتها من امتزاج عناصر حضارية وثقافية متنوعة ، كان للحضارة وللثقافة العربية فيها القُدح المعلن . ودانتي ليس ملكاً لأمة بعينها ، بل هو ملك للعالم المتحضر بأسره » (٣) .

إنّ كشف عناصر الثقافة العربية والإسلامية التي تمثلها دانتي وأودعها كتبه الشعرية والنثرية يزيدنا اعتزازاً بتراثنا القديم ، ويهبنا « دفعة قوية من الثقة المدعومة بالبراهين العلمية في ثقافتنا القومية ، ويحفزنا إلى الاعتزاز الواعي بتراثنا ، ويساعدنا

على التخلص من حساسية المتخلف الذي يخشى عواقب الاتصال الفكري على أصالته ، مع أنه شرط جوهري لتغذيتها وإغائها»^(٤) .

يقول المستعرب الأسباني آثين بلاثيوس :

« إن الأدب والعلم المسيحيين لأوروبا في القرون الوسطى قد فقدوا كل صلة بالثقافة الكلاسيكية حتى بالثقافة المسيحية الشرقية ، ولقد قام العرب في عدة فروع ثقافية كوسطاء لنقل الثقافة الكلاسيكية ؛ ورَفَضْنَا لهذا الدور المتواضع ناسين الخدمة التي أسدوها للثقافة الأوروبية هو أمر غير عقلاني وغير عادل »^(٥) .

ب - مسألة التشابه والاختلاف

إنّ الأدب المقارن منهج علمي وليس دراسة شكلية عامّة ؛ فمسألة تأثر دانتي بالمصادر العربية والإسلامية لا تتوقف عند حدود التشابه والاختلاف بل تتعداها إلى عنصر جوهري من عناصر الخلق الأدبي ، في ثنائيا النصوص التي احتوتها الكوميديا الإلهية وكتب دانتي الأخرى ؛ وهذا ما لم يفطن إليه الباحث الدكتور صلاح فضل^(٦) حين أنكر على المدرسة الفرنسية للأدب المقارن تشدّدها في إثبات العلاقات التاريخية - شرطاً رئيساً في الدراسات المقارنة - بين الآثار المتنوعة في آداب مختلفة .

والمدرسة الفرنسية لا تنكر أهمية المشابهات والمفارقات ولكنها لا تعدّها غاية بذاتها بل خطوة أولى نحو معرفة نقاط التقارب بين الآداب وتأثر بعضها ببعض ، لا كما زعم الباحث الدكتور صفاء خلوصي عكس ذلك^(٧) .

يقول الباحث الفرنسي ، أستاذ الأدب المقارن (بول فان تيبكن) :

« إن تقرير المشابهات والاختلافات بين كتابين أو مشهدين أو موضوعين أو صفحتين من لغتين أو أكثر ، إنما هو نقطة البدء الضرورية التي تتيح لنا اكتشاف تأثر أو اقتباس أو غير ذلك ، وتتيح لنا بالتالي أن نفسر أثراً بأثر تفسيراً جزئياً »^(٨) .

وقد يفيدنا التقارب بين نصّين في إلقاء الضوء في الطريق الذي يدلنا على جواهر

الإبداع الفني ؛ ولكن هذا التقارب أو التشابه أمر نسبي ، جزئي ليس مقصوداً لذاته . . كما يتوهم السدّاج من عاقدِي « المقارنات » المتعسفة لا يسندها منهج بحث ولا طريقة علمية .

فالمشابهات التي يشير إليها عضو المجمع العلمي الفرنسيّ (أندريه بلّسور)^(٩) بين نصوص معيّنة من رسالة الغفران ، والكوميديا الإلهية ، التي يذكر العديد منها الدكتور (صلاح فضل)^(١٠) ، بإيجاز ملخصاً ما ورد في كتاب (آئين بلاثيوس) المستعرب الأسباني ، أقول : إن هاتيك المشابهات مفيدة تضيء لنا الدرب في معرفة عناصر التأثير التي اتّسمت بها الكوميديا الإلهية ، وتكون دليلاً لدراسة علمية جادة خاصة إن ثبتت العلاقة التاريخية بين من اقتبس وبين من أعطى .

لكنّ العلاقة بين دانتي وأبي العلاء المعريّ ما زالت حتى الآن عند دارسي الأدب المقارن عند هذا الحدّ لم تتجاوزه ؛ وربما كشفت الدراسات الآتية أنّ دانتي قد اطّلع فعلاً على رسالة الفران وقرأها مترجمة إلى إحدى اللغات الأوربية التي كان يعرفها كاللاتينية ، والفرنسية ، وهذا ما لم تكتشفه بحوث الأدب المقارن حتى الآن . إذ من دون الدليل التاريخي الذي يثبت العلاقة بين أديب وأديب لا يقدّم الأدب المقارن دراسة ذات جدوى .

وقد أشار أستاذ الأدب المقارن في جامعة (بوردو) ، (هنري روديه) إلى « الخطر الذي يهدّد الأدب المقارن بإهمال الأبحاث التاريخية اكتفاءً بدراسة الآثار الأدبية بذاتها »^(١١) .

ونحن نحتذِي أمثلة (روديه) مضيفين بأنّ الأثر الأدبيّ الذي هو غاية الدراسات المقارنة يؤكد أنّ الأدب المقارن ثم التاريخ الأدبيّ لا يغنمان شيئاً إن اقتصرنا على دراسة الآثار الأدبية منفصلاً بعضها عن بعض .

ألا يشكّل ذلك محوّاً للأصالة التي هي جوهر الإبداع الأدبيّ ؟ الأصالة التي هي - في رأينا - لا تزدهر خارج العلاقات التاريخية ، العلاقات النوعية الكائنة داخل

التراث الذي يعطي القيمة للعمل الأدبي ؛ إذ ماهي حقيقة مذهب أدبيّ إن لم يحتفظ بملاحمه الخاصّة به ، بمنهج النوعيّ ؟ .

وقد وقع الدكتور صلاح فضل في الوهم حين وصف الاتجاه التاريخي لمدرسة الأدب المقارن الفرنسية بأنه « نظرة تقليدية في الأدب المقارن »^(١٢) مؤيداً بذلك الباحث الأمريكي (رينيه ويليك) « الذي ندّد بمحاولة بعض الباحثين قصر الأدب المقارن على دراسة العلاقات الخارجية بين الآداب المختلفة ، مما ينتهي إلى التركيز على المظاهر السطحية [كذا] للأدب والعناية بكتاب الدرجة الثانية فحسب ، فلا تشغلهم سوى الترجمات ويوميّات الرحالة ، ومذكرات الوسطاء ، مما يجعل الأدب المقارن مادة تابعة لغيرها ، تبحث في مصادر بعض الكتاب الأجنبية ، وتقتصر عن الإحاطة بجوانب عبقريتهم الحقيقية ، إذ أن الأعمال الفنية التي تستحق هذه التسمية ليست مجرد مجموعة من التأثيرات والمصادر ، وإنما هي تراكيب كليّة تختلف جذرياً عن موادها الأولية الغفل التي قد تعزى إلى بعض العناصر الخارجية وتكوّن أبنية جديدة ذات خصائص مختلفة ومتميزة .

ومن هنا فإن التأثيرات لا يمكن أن تشرح وجود الأعمال ذاتها ، ولا حتى أهم ما فيها طبقاً لقوانين السببية الحتمية ، وإنما تمثّل فحسب إضاءة لبعض العناصر التي تخضع لعمل الخيال المبدع الحرّ ، وتكتسب قسماً جديدة ودلالات مستحدثة ، مما يجعل دراستها في واقع الأمر فرصة - لا لمعرفة ما يدين به كاتب لآخر - وإنما على العكس من ذلك لاختبار جوانب الأصالة والإبداع في آثاره الفنيّة »^(١٣) .

فمن هم الباحثون الذين يزعم (ويليك) أنهم قصروا الأدب المقارن على دراسة العلاقات الخارجية بين الآداب المختلفة - مما ينتمي إلى التركيز على المظاهر السطحية للأدب والعناية بكتاب الدرجة الثانية فحسب . . الخ » لم يذكّر كاتباً أو كاتبتين أو أكثر اهتموا بذلك ؟

أما أنا فأحيله على الدراسات المقارنة العميقة التطبيقية التي تحفل بها المكتبة الفرنسية في الأدب المقارن . إني أحيله على مؤلفات (ف. بالدنسبرجر) ، على كتابيه :

(مراجع الأدب المقارن) و(توجهات أجنبية لدى بلزاك). أكان (بلزاك) من كتاب الدرجة الثانية؟ وهو من هو في تصدّره للمدرسة الواقعية النقدية في الأدب الفرنسي؟ أم أحيله على مؤلفات (جان ماري كاريه)، وخاصة كتابه: «غوته في فرنسا»؟ فهل كان (غوته) من كتاب الدرجة الثانية أيضاً؟

وأخيراً، فإنني أشير له نحو مكتبة الأدب المقارن - وإلى مجلّتها: الأدب المقارن التي بدأت في الصدور منذ عام ١٩٢١ - لكي يعرف القراء سلاسل الكتب الأدبية المقارنة ذات القيمة الابداعية والتاريخية أيضاً - ويكفيني أن أذكر له منها:

- ت. اس. ايليوت وفرنسا لـ (اي. ج. غرين)
- انجلترا في آثار مدام دوستال (ر. ايسكاريت).
- مونتييني عند اصدقائه الانكلو - سكسون لـ (شارل ديديان) بجزئين.
- فاوست في الأدب الأوروبي لـ (شارل ديديان) بثلاثة أجزاء.

ج - إبداع دانتي وعالمية الأدب المقارن:

إن المتعصبين لدانتي يستبعدون أن يكون قد تأثر بالمصادر العربية - الاسلامية لأن ذلك في رأيهم يغض من قيمة دانتي وينقص من عبقريته؛ لكنهم لا يقولون شيئاً حينما يؤكدون تأثره بالمصادر الأوروبية الكلاسيكية القديمة، إنهم واهمون في ذلك وبعيدون عن حقيقة الابداع الأدبي الذي لم يكن ثمرة معزولة عن تراث الإنسانية؛ فالابداع الادبي عند دانتي وغيره من الادباء الكبار يتضح بين يدي دارس الادب المقارن وهو يتتبع مسيرته موضحا السمات الدقيقة التي اكتسبها الاثر الأدبي وهو يتلقى ايجاءات أدب آخر. وكيف أضفى دانتي على العناصر العربية الاسلامية نتاج عقله النامي وعبقريته المتطورة. إن اولئك المتعصبين ينسون «الانسان» ضمن نصوص الأدب التي يحسبونها ألواحاً من خشب!!.

فهنا علاقة متبادلة بين من يأخذ وبين من يعطي. . علاقة معقدة تتكشف خلال تتبع مسيرة دانتي بدءاً من المنابع التي نهل منها حتى المحيط العظيم الذي تصبّ

فيه روافده، أي نصوص انتاجه الابداعية التي تشير إلى طابعه الخاص. فالأديب ونتاجه ينظر اليهما - إن أحسنّا النظر وطبقناه - وهما ضمن هذه العملية التي تنفي وتثبت خلال الأخذ والعطاء، وما يصير جديداً هو ثمرة ذلك الصراع الذي يلون العمل الأدبي بميسم أصالة الكاتب.

أن الاديب الذي ينجح في تمثل تلك المنابع ويودعها عصارة تجاربه الشعورية ورؤياه الفنية - مثلما فعل دانتي وغيره من الأدباء الكبار - هو مثل ذلك «الأسد الذي صنع من خراف مهضومة» على حدّ تعبير الأديب الفرنسي (بول فاليري)^(١٤) وهنا فحوى العمل الكبير الذي يؤديه «الأدب المقارن» للبحوث الأدبية النقدية الحديثة.

ونقول للباحثين الذين أنكروا تأثير دانتي بمصادر غير ايطالية إن النزعة التي دفعت عبقرى فلورنسا إلى معرفة الثقافة العربية الاسلامية هي «الروح الانسانية التي من دونها لا يتم أي تأثير، لكن الدراسات المقارنة تحدد ايضا الاختلافات الناشئة بين عدة عبقریات وطنية - ويجب ان لا تكون هذه الاختلافات الصغيرة - كما يقول فولتير - أمارات على الحقد والاضطهاد».

وليس بكافٍ أن نرتاح إلى هذه المفارقات تماماً، بل يجب أن نظهرها مع (مونتسكيو) كمرونة ضرورية لحياة الانسانية المنسجمة. وهكذا فإن الأدب المقارن يملئ على أولئك الذين يطبقونه موقفاً ودياً، وتفاهماً إزاء اخواننا في البشرية، حرية ثقافية من دونها لا يمكن أن ينشأ أي عمل بين الشعوب.^(١٥)

وفي عصرنا الذي يشهد انجازات رائعة في الميادين العلمية والتقنية لا نقدر أن نستند إلى النظرية العنصرية التي تؤمن بتفوق بعض الأجناس على بعضها^(١٦) بتأثير التعصب الأعمى، وبسبب غياب الرؤية العلمية على النحو الذي تصرف به مستشرقون ايطاليون أنكروا تأثير دانتي بالمصادر العربية والإسلامية.

فلا خوف من أن تتلاقح الأفكار فيما بينها، ولا ضرر من أن تلتحم حضارة بأخرى، بل الخوف في تلك العزلة التي تفرض على الأدب، هناك يكون موته، فترى نتيجة ذلك الجفاف يسود حياة الآداب والفنون، كما حدث لأوروبا في العصور

الوسطى ، وكما حدث للبلاد العربية بعد سقوط الدولة العباسية وانهارها .^(١٧)

إن التقاء التيارات الأدبية والفكرية لا يتم تلقائياً ، بل هو نتيجة أسباب تاريخية ، فتاريخ الشعوب التي أسهمت في صنع الحضارة إنما تم بصورة مشتركة وفقاً لمنطق الاتصال والقطع رُكْنِيَّ وحدة الصراع . وفي ضوء ذلك نقدر أن نتبين ازدهار الحضارة العربية الإسلامية في القرون الوسطى والآثار الكبيرة التي خلفتها في أوروبا . وقد حدث النقيض قبل أكثر من مائة وخمسين عاماً عندما بدأت أوروبا تؤثر في الشرق العربي .^(١٨)

ونختم هذا الفصل بتأكيد نظرية (بلاثيوس) في أن (دانتى) قد تأثر فعلاً بحادثة المعراج التي «هي قصة عربية إسلامية لا شك في أصلها ؛ إذ أنها تعرض كترجمة صريحة ، وليس من شأن هذا النوع من القصص أن يكون معلوم المؤلف أو موثق الاسناد ، فهو أدخل في باب التراث الشعبي ، وبنقلها إلى اللغتين اللاتينية والفرنسية - وهما أهم لغات العصور الوسطى وأكثرها تداولاً - أصبحت بجميع عناصرها في متناول (دانتى) مما أعطى لنظرية (آئين بلاثيوس) البرهان التاريخي الذي كان ينقصها وجعل القضية بعد ذلك مسلماً بها ومفروغاً منها في الأوساط العلمية والأدبية في العالم كله»^(١٩)

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

«إن دانتى الذي يعتبر قمة تطور العصر الوسيط ، يعرض آثاراً ظاهرة من التأثير الإسلامي في هيكل كتاباته ، وفي المحتوى الفلسفي لتفكيره ، فهو في الناحية الأولى - بغبيباتها ورمزياتها - متأثر بالصوفي العربي الاسباني ابن عربي (المتوفى سنة ١٢٤٠م) . . . ويكفي في تعرف مصادر فلسفته أن نلاحظ مقتبساته من ابن سينا والغزالي وابن رشد»^(٢٠) .

الهوامش

(١) فرانسوا ماريوس غويار ، الأدب المقارن ، المقدمة ، ترجمة الدكتور محمد غلاب ، القاهرة

١٩٥٦ .

(٢) د. صلاح فضل ، تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي ، دار المعارف ، القاهرة الطبعة الأولى ١٩٨٠ ص ٢١ .

(*) في كتابه « فكرة الحشر والنشر الإسلامية في الكوميديا الإلهية » . يزعم عضو المجمع العلمي الفرنسي (أندريه بللّسور) بأنّ الباحث الفرنسي (بلوشيه) في كتابه : « المصادر الشرقية للكوميديا الإلهية » الصادر عام ١٩٠١ أي قبل كتاب (بلاثيوس) بثمانية عشر عاماً ، قد شك في علاقة دانتي بالثقافة العربية والإسلامية ؛ وهذا غير صحيح ، إذ أن الصواب هو أنّ (بلوشيه) خصّص لهذه المسألة كل كتابه المذكور آنفاً في تأييد وصول حادثة المعراج إلى دانتي ، وأنه قد تأثر بها ، لكن كان يعوزه الدليل التاريخي الحاسم الذي لم يظفر به أيضاً خلفه (بلاثيوس) حتى اكتشفه المستعرب الأسباني (سندنو) عام ١٩٤٩ ؛ كما شرحنا ذلك في كتابنا - بطبعته الأولى - : « دانتي ومصادره العربية والإسلامية » حيث أفردنا فصلاً خاصاً بـ (بلوشيه) وكتابته ، ص ٥ - ٢١ ، وانظر (أندريه بللّسور) ، « دراسات جديدة وصور أخرى » باريس ، بيران ، ١٩٢٣ ، النسخة الفرنسية ص ٣١ .

(٣) د. حسن عثمان ، دانتي في اللغة العربية ، مجلّة الكتاب العربيّ سنة ١٩٦٤ العدد ص ٤ ، ٥ .
(٤) د. صلاح فضل ، المصدر السابق ص ٤ .

(٥) آئين بلاثيوس ، ملحق رقم (١) : في الأصالة والتقليد ؛ ضمن كتابنا في طبعته الأولى : « دانتي ومصادره العربية والإسلامية » ص ٩٠ الموسوعة الصغيرة (٧) ، ١٩٧٨ .
- لم يكن العرب وسطاء فقط لنقل الثقافة الكلاسيكية بل إنهم أضافوا زيادات مهمّة إبداعية في حقول المعرفة المختلفة التي عرفها العالم آنذاك . - المؤلف . -

(٦) د. صلاح فضل ، المصدر السابق ص ٢٤ .
(٧) د. صفاء خلوصي ، الأدب المقارن في ضوء ألف ليلة وليلة ، الموسوعة الصغيرة (١٨٩) ، ١٩٨٦ ص ١٣ . إن عنوان هذا الكتاب يثير التباساً منهجياً فكان على الدكتور صفاء خلوصي أن يقول : « ألف ليلة وليلة في ضوء الأدب المقارن » فهذا أسلم لأن الأدب المقارن منهج علمي وفي هديه تدرس حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها من الآثار الأدبية - المؤلف . -

(٨) بول فان تيينكن ، الأدب المقارن ، دار الفكر العربي ص ٢٠ .
(٩) أندريه بللّسور ، دراسات جديدة وصور أخرى ، مطبعة بيرّان ، باريس ١٩٢٣ النسخة الفرنسية ص ٣٧ - ٤٠ .

(١٠) د. صلاح فضل ، تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي ، دار المعارف القاهرة الطبعة الأولى ١٩٨٠ ص ٨١ - ٨٣ .

(١١) (روديه) ، مقالته : « الأدب المقارن وتاريخ الأفكار » : محاضر المؤتمر الوطني الأول للأدب المقارن ١٩٥٦ ص ١٦ - ١٩ بوردو ، النسخة الفرنسية .

(١٢) د. صلاح فضل ، المصدر السابق ص ٢٢ .

(١٣) المصدر السابق نقلاً عن (رينيه ويليك) في كتابه « مفاهيم النقد » ، كراكاس ١٩٦٨ ص ٢١٢ ، النسخة الإنجليزية .

- إن الدكتور صلاح فضل يعدل عن تأييده لـ (ويليك) حين يقول في الصفحة « ٣٥ » من

كتابه القيم : « إن تحليل ما يدين به [دانتي] لثقافتنا العربية والإسلامية يكشف عن مدى اتصال التراث الإنساني وتشابك علاقاته ، ويدفعنا إلى أن نكون أكثر حرية في الأخذ من هذا التراث اليوم دون أدنى حساسية كما يدفعنا إلى مراجعة فهمنا لطبيعة الأصالة التي لا يمكن أن تعني العزلة السطحية وإدارة الظاهر للإنجازات الإنسانية بل تعني أن نأخذ بقدر ما نطبق المضمم والتمثيل والاستيعاب والإبداع » .

(١٤) ينقل الدكتور صفاء خلوصي هذه العبارة ناسباً إليها إلى «بعضهم» وكأن الأديب الفرنسي الكبير (بول فاليري) من النكرات لا يستحق أن يذكر بالاسم ! انظر : «الادب المقارن في ضوء ألف ليلة وليلة» ص ٢٩ - الموسوعة الصغيرة (١٨٩) .

(١٥) بول فان تيكن ، الأدب المقارن أداة للتفاهم العالمي ، ضمن محاضر المؤتمر العالمي الرابع للتاريخ الأدبي الحديث ، باريس ، بوفان ، ١٩٤٨ ، ص ٣٢ - ٣٦ ، النسخة الفرنسية .

(١٦) انظر اشيلي مونتاغيور الدحض العلمي لاسطورة التفوق العرقي ، ترجمة حسن احمد بسام . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ .

(١٧) يُعطي د . لويس عوض شرحاً وافياً لهذه النقطة في مقدمة كتابه «برومثيوس طليقاً» .

(١٨) يفصل د . حسين مروة هذه الفكرة في مقدمة الجزء الأول من كتابه : «النزعات المادية في الفلسفة العربية - الإسلامية» ، عند الكلام عن المستشرقين ، وموقفهم من التراث العربي - الإسلامي .

(١٩) د . صلاح فضل ، تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي ، دار المعارف ، القاهرة الطبعة الأولى ، ١٩٨٠ ص ٤٢ .

(٢٠) الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة ، مجموعة البحوث التي قدمت لمؤتمر برنستون ١٩٥٣ جمع محمد خلف الله ص ٢٤٠ .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في شعر
عبد الأمير معة

قليل كاظم الجنابي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

البيان - ٣٨ -

توظيف التراث كرمز يعبر عن مواقفه وعن مفهومه لدور التراث في الأدب العربي وطبيعة تأثير ذلك على تجربته الشعرية ذلك أن التراث بما فيه من أحداث وأفكار وأفراد أدوا أدواراً متميزة ، يكون في الوقت نفسه ، رموزاً ذات حضور دائم ومتجدد ، تلهم الأجيال معاني وقيماً في الخير والحب والجمال . . ومواقف في الشجاعة والصرامة»^(١) . فهو يتخذ من رموز الماء والفرات والسيف والكوكب ، الفارس ، النهر ، الجواد ، الأرض ، المرأة ، الينبوع ، النبي ، الشخصية ، كمفردات للدلالة على منابع الخصب والتواصل التي ترفده بالعطاء وتوصله بالجذور التي طفق يرتبها في قصائده لتتلاءم مع الأفكار والأطر والمضامين المطروحة والتي تتناسب مع الموقف الآني لها ، وهذا ما يلاحظ على جلّ شعره في مجموعتيه الشعريتين (السيف والرقبة ، أين ورد الصباح ؟ ، عزف على الرمح) فهو من الشعراء الذين كان « منظورهم للأحداث العربية يكتسب بعداً قومياً طبقياً»^(٢) . فهو ينطلق من أرضية سياسية وثقافة عربية متطورة ومتجانسة مع المرحلة الراهنة التي غذتها الثورة بكل معطياتها بحيث امتلك مبررات انتماؤه ومشروعية توظيفه للتراث كما يلاحظ على آرائه التي طرحها في كتابه (الفنان والانحياز الثوري) ، وعلى مسرحيته (بطاقة دخول إلى الخيمة) وعلى روايته (الأيام الطويلة) فهو يعتقد « أن العودة إلى التراث وبعثه من جديد بعثاً حياً وتقدماً قابلاً للتفاعل مع العصر ، يعني العودة إلى منابع الثقافة للمجتمع . وعلى صعيد العمل الإبداعي الفني يعني ردد هذا العمل بدم الأصالة بدلاً من أن يجد نفسه فقيراً إلى تلك المنابع الحية وسط ثقافات حية ترتبط بمنابع من تراثنا بأوثق الروابط وأمتن الجسور»^(٣) . كما يلاحظ ذلك على طبيعة توظيفه للرمز التاريخي في قصائده كما فعل في قصيدة (الصقر)^(٤) عندما طرح رمز الصقر للتعبير عن ولادة القائد العربي التاريخي الذي ولد من جذر قريش وذلك عبر صورة شعرية تقترب في وصف حنكة وقدرة القائد من شخصية « صقر قريش » الذي طلع إلينا من شرق بغداد ومن باب الصباح وفي كفيه الماء وكتابان السلاح ، يحمل إلينا من شجر الله (حلماً وعيش) . إنه موضوع يخص شخصية تاريخية فاعلة في تاريخ العراق المعاصر استحوذت على اهتمام الشاعر حينما ترقب رحلة نضاله الطويلة عبر سني المكابدة والبحث فكان أن اقترن بصقر

قريش ، لكنه ليس في جوهر شخصية صقر قريش التي طرحها (أدونيس) في قصيدته (الصقر) في (ديوان التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) والذي وصفه عبدالأمير معل في انصرافه للبحث « عن البطولة الفردية . ويغدو صقر قريش مهماً بقدر ما يفضي إلى هذه النتيجة . . ويغدو (الفرد) وبطولته بديلاً عن (المجتمع) وبطولته»^(٥) ، بينما يبدو الصقر في نظره تعبيراً عن توغله في حياة الحاضر عبر صورته المتجددة لأنه « رمز من تراثنا القومي ورمز ذكي وإيجابي وليس سلبياً »^(٦) كما فعل الشاعر عبدالأمير معل في قصيدته (الصقر) حيناً جعله جذراً تاريخياً يرمز للتواصل مع الماضي ولانتصارنا المعاصر على الطامعين والمعتدين ، فهو يقرن بشخصية فذة في تاريخنا المعاصر عبر نضالنا المستمر ودفاعنا الدائب عن كرامتنا وعن وحدة أراضينا فيتمتزج الحدث التاريخي بالحدث المعاصر وتتواصل الشخصية التاريخية التي بدأت بالنبي (محمد) وواصلت مع أبنائه جيلاً أثر جيل ، فكل زمن له قائده الذي يعيد إلى الأمة كرامتها وتوهجها وقدرتها على مجابهة التحديات فكان الصقر أحدهم في تواصله من الماضي إلى الحاضر ، إنه صورة لقايد الأمة وفارس المسيرة الرئيس صدام حسين :

إنه الصقر الذي يولد من جذر قريش

حاملاً ملحاً ، وعيشُ

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ويتابع من الخيل . . على أرسائها

كتب الله لنا : « آمين » . . .

بالنصر ارفعوا العصر . .

وبالصقر اختموا

إيوان صدر المعركة . .

- ٢ -

يوغل عبدالأمير معل في مجموعته الشعرية الأولى (السيف والرقبة)^(٧) نحو شواطئ التراث فيوظفه في القصيدة لخلق نوع ممن التواشيع بينه وبين القصيدة

الحديثة لكي لا يترك فجوة بين الشعريين الماضي ، بين الإبداع وبين الذاكرة ، وهذا ما يلاحظ على جلّ قصائده ، فالتوظيف لا يتخذ من الرمز التاريخي وحده وسيلة ورمزاً حسب ، وإنما يستفيد من معطيات الحياة والطبيعة وجوانبها المتعددة في التوغل نحو مرافئ التعبير عن ينباع التواصل بين الماضي والحاضر ، بين الحب والعطاء في تجانسهما مع الموروث لأنه ينطلق من أرضية صلبة وذات أبعاد خصبة تتوغل لتفجير موهبات الحياة الإنسانية وطرح المحتوى الحضاري حينما يتخذ من التراث العربي وما يحتويه من مضامين وأحداث وما يفرزه من شخصيات ورموز ، وسيلة لمنح روافده الشعرية حياة متطورة وفاعلة في استخدام الرموز كواسطة موضوعية وفنية لكشف أبعاد مضامينه الشعرية ومدى صلة ذلك باستلهام التراث الجذر التاريخي والإنساني الذي يميز طبيعة مستوى القصيدة التي يطرحها ، لكن ما يلاحظ على تجربته الشعرية أيضاً بالإضافة إلى استلهام التراث نجد مؤثرات المرحلة الزمنية التي عاشها إبان الستينات على شعره ، وما أفرزته هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ م في مؤثرات على مضامينه وعلى أبعاد بناء القصيدة .

إن الرموز تتوئب بشكل جلي في القصائد (وقوفاً ، أت إلينا ، الأجنحة ، الملاحم والفتن ، عن العصر ، يا دمي ، يا جيوش البذار ، موت في دجلة) حيث تقف رموز الخير والشر على حد سواء في التعبير عن مواقف الفجعية والتوقد إذ يتخذ اللفظة وحدها وسيلة للتعبير عن الموقف المراد حينما يقف على حافة الوطن العربي لأنه يعاني من وجود عدو يتربص به فيستفيد من رمز (الفجر) في قصيدة (وقوفاً) للدلالة على عناصر الظلام والمرارة وذلك عبر صوت داخلي يخرج لسطح الأحداث مع حضور الصوت الآخر الذي يراوده ويزاحمه وكأنه صوت وهمي يعبر عن نواذره وأفكاره بصورة غير مباشرة ، وأظنه فعل ذلك وفي ذهنه تصور ما عن أصوات الشعر الثلاثة التي طرحها اليوت ، حيث يكون صوته الثالث صوت الشاعر الذي يحاور نفسه عبر صوت آخر يخلقه ويتوهمه ليستعين به على الحوار فيسير معه على الماء ، ويقف هو والصحراء بين الله وبينه ، ثم يتحد هذان الصوتان معاً :

ملكان اخترقا صَفَيْنِ مِنَ الأنوار :

أنا ، والصحرَاء
وحطاً بين يدي
بين أبي المالك والمملوك
بين الله وبينني . .

إن الصوت الذي ينازع صوته ، يبدو لي أنه صوت الشاعر امرئ القيس حينما كان يستدعي صاحبه ويبحث عن مُلكه المضاع وهو يحمل معه فجيرة هزيمته أمام أعدائه ، إنه الملك الضليل الذي عانى مرارة الخذلان كما يعاني معلة مرارة هزيمة حزيران ، إن الرموز والإشارات والصوت الوهمي هي استعانات فنية لتقويم أركان القصيدة ودفعها إلى الاستزادة من معطيات التراث فكراً وفعلاً ثوريا وموقفاً شعرياً أيضاً ، وهذا ما دفعه إلى اتخاذ السيف والابن رمزين أولهما للثورة والثاني للعراق قصيدة (أتت إلينا) ، وفي قصيدة (الأجنحة) يكون الفارس والجواد رمزين للعراق والأنهر رمزا للمناضلين ، وكذلك في قصيدتي (عن العصر ، الملاحم والفتن) حينما تكون الأرض تعبيراً عن الوطن ، ويغدو الماء رمزا للثورة حين تتفاعل معطيات الحياة مع الأحداث والشخصيات التاريخية لفرز حالة من التواصل العميق بين المحتوى العام للقصيدة والجوهر التفاعل ، كما تتكرر الرموز (فارس ، السيف) في قصيدة (يا دمي ، يا جيوش البذار) للدلالة على رمز العراق . إن ما يلاحظ على طبيعة هذا التفاعل مع التراث لدى عبدالأمير معلة هو أنه « يحاول صادقاً توظيف المفردة التراثية في إطار (المعاصرة) غير أن المحاولة ما تزال دون جذور راسخة ، فهي سهلة (البتر) مع من يتعامل معها بقسوة . غير أن التراث يظل مرتكزاً له أهميته من مرتكزات بناء التجربة الشعرية لدى معلة ، كما هو بذات الوقت عامل مهم من عوامل النهضة العربية . إن عبدالأمير معلة يحاول أن (يمزج) بين هاتين الحقيقتين ، ومن خلال هذا المزج تتم المواصلة أو الإحساس بالمواصلة في عملية الخلق الشعري »^(٨) .

إضافة إلى ذلك يحاول توظيف معطيات الطبيعة ليمنحها دلالة معينة تعبر عن توغل ينباع التواصل في شعره في الكشف عن تواشج الحياة بكل أبعادها معه لكي يعبر عن توقدها وتوهجها بلامح التطور ففي القصائد (النهر ، الأجنحة ، لا ملاحم

للأغريق ، أتت إلينا ، الملاحم والفتن) يوظف رموز (النهر ، الأرض ، الجذور ،
النحل ، الماء ، التراب) للدلالة على فاعلية التواصل مع الحياة ففي قصيدة (النهر)
يقول :

نهضت من منابع النخيل
أجري مع الجذور حتى فضت
عن باطن الأرض ،
ثم يقول :
في وطني أشقُّ مجرى الماء .

وفي قصيدة (أتت إلينا) يقول :

حين صار الماء
قلبي ، وصرت أنتُ
أصرة للعشق بين الماء والتراب
يا أيُّها النخلُ أبي امتدُّ على يديكُ

هنا تتفجر صورة شعرية تنهل من منابع الحياة وتنسج رداءها منه لتفصح عن
تفاعل صميمي بجوهر الحياة ويوغل مع أحاسيس الشاعر في التعبير عن عاطفته
المتوقدة والمرهفة في تعاملها مع معطيات الطبيعة في استخدام بعض المفردات والرموز
التي لها صلة بالبيئة وبالدين وبالوطن ، وبالذات التي تتفجر بالحب والحنان الذي
يغذي جوهر التعبير عن الصدق والإحساس الصادق بضرورة كشف نقطة التوقد
المعبرة عن محتوى دواخل الشاعر ضمن وعي بفاعلية التراث ومضامينه القومية من
ناحيته المضمون والشكل فهو يحتضن الثورة في فؤاده ويبعث معها روحه الجديدة
المعاصرة التي تطمح نحو التجديد وترنو إلى حياة متوردة بالحب والعطاء جنباً إلى جنب
مع إثارة شكل القصيدة الحديثة عن طبيعة تزاوج المحتوى الثوري مع الشكل الثوري
للقصيدة ، وهذا ينسجم مع موقف الشاعر الثوري الذي لا ينقسم عن دوره
السياسي ، لهذا فإنه صار يستعجل هذا التوظيف بشكل لا يمنح القصيدة فاعلية

التعبير وقوة التأثير المطلوبة نتيجة هذا الاندفاع الذي يتقمص صورته الثورية عبر مؤثرات موضوعية وموضوعية من حيث شيوع التجريب وحلول أجواء هزيمة حزيران ، وتعلق الشاعر ببيئة النجف التي جعلته يحمل معه مؤثرات الماضي حينها حافظ على تقليد ندي داخلي ظل يصاحبه في إدخال قصيدتين من شعره العمودي في مجموعته الشعرية الأولى ، وفي هذا كان يستند إلى حركة داخلية تنبع من صراع الأحداث ، والصراع بين القديم والحديث فعبر عن وجود صراع داخلي أشبه بالدراما الشعرية عوضت عن حنينه إلى الماضي في إثارة الرموز التراثية لخدمة بناء القصيدة الحديثة وخدمة مضامينها الثورية ، ذلك « أنه يوظف رموز وموحيات البيئة ليعطيها دلالات عصرية ، تتشكل داخل بنية حدث درامي ترك طعمه الخاص في مذاق قصائد الشاعر »^(٩) وإن وجدنا في قصيدتي (اللعنة ، الاشكال الآخر) ثمة إحساساً داخلياً يشعره بأنه صار يهرم ، وبأنه تجاوز الحيوة ، تجاوز الينابيع التي توصله إلى عتبة الشباب ، إلى الثورة الواعدة ، فهو في (اللعنة) يشهد شموخ الحضارة ، وفي (الاشكال الآخر) يقول :

بمن سيمحمل نعشي
ومن سيدحض عاري
ويشتشف مداري .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

وفي قصيدتي (تفتحون الحدود ، أنا الريح) يبدو تأثيره بشعر السياب الشاعر الذي منح جيل الستينات الكثير من صوره ، فعمد جلهم إلى النهل من منابعها الثرة ، لكنهم قصرُوا في تمثيلها وفي توظيف صوره بالشكل الذي يعبر عن تجربة متطورة تمنح القصيدة خصوصيتها فهو عندما يقتفي خطى السياب في قصيدة (أنشودة المطر) يكتفي بذكر بعض المفردات التي استخدمها بانبيهار ملفت للنظر مثل (مطر ، الشجر ، السحر ، الحجر ، النشيج) فجاء تمثله لها غير متورد كما هي حال تجربة بدر الموردة في التفاعل والتصوير ، لأن فعله استند إلى مفردات معينة ورؤية مبسطة لجوهر الصورة الشعرية ذات الجذور الريفية ، إضافة إلى جنوحه نحو التكرار ، وانزلاقه في أخطاء نحوية في استخدامه لـ (لن) مسبوقة بأداة الاستقبال (سوف) بما يتنافى

والأسلوب القديم المعبر عن أدوات الشاعر الناضجة فما زال ريع الشباب وقلق البداية
وركة الأسلوب واضحاً فهو يقول في قصيدة (عن العصر) :

سوف لن يستقر النهار

ثم يقول

إنما سوف لن يستقر النهار

إنه يشعر بالحصار النفسي والبنائي لقصور أدواته الفنية ولوجود مؤثرات
سايكولوجية ومكانية شكلت ظهور حالة الحصار الداخلي والإحساس بالاغتراب مؤشراً
لها في القصائد (الاشكال الآخر ، براق هذا العصر ، رعاف الأرض الموات) حيث
تسكن أجنحة الغربان وطنه في القصيدة الأخيرة . إن شعوره هذا بالاغتراب الداخلي
ينبع من تكالب قوى خارجية شريرة هدفها العبث بمقدرات الوطن كما يبدو على طبيعة
صراعات القوى على السلطة في العراق إبان الستينات ، وشاعر مثل معلة يمتلك حساً
قومياً ووطنياً لا بد أن يوثق هذه الحالات ، لكنه يظل من حيث تشكل عناصر الصورة
الشعرية قلقاً نتيجة تداخل المؤثرات الخارجية وارتعاش بواعثها المتعددة ، فالقصيدة
تمتلك بعدها الثوري المرتبط بالموروث الذي يساهم في خلق أبعادها الثرة والفاعلة في
كشف التواصل بين القصيدة وبين الماضي لكونه يعتقد أن القصيدة الثورية « تتصل
بالتراث الطويل الشعري والحضاري والتاريخي ، والمسألة ليست محض إرادة بل
تتحقق عبر التواصل مع التراث نفسه وفهمه ووعيه ، وأهمية هذه الناحية ، هي بقدر
أهمية فهم التراث ككل »^(١٠) ، لذا فإنه لم يبارح رؤاه الثورية عندما أثبت قصيدتي
(تفتحون الحدود ، موت في دجلة) كنموذجين من شعره العمودي ، لكنها يحملان
ذلك التوهج الثوري المعبر عن انفعاله في المواقف وتوغله في تفاعل الشعر مع الواقع
السياسي الذي يعيشه ، وإن بقي يعاني قيود العاطفة ومحدودية الموضوع وصغر عمر
التجربة الشعرية ، إضافة إلى مؤثرات بيئة النجف ، وشيوع التكرار في أسلوبه المعبر
عن استخدام الألفاظ الفخمة ذات الجرس الموسيقي والتعبير اللغوي المؤثر في بناء
القصيدة كما حصل في الشعر التقليدي في الاعتماد على موسيقى الشعر لترميم
المنعطفات الداخلية للقصيدة ، إنه شاعر الموقف وشاعر اللمسة الذكية ، والالتفاتة

المتربة بالحب إلى الماضي ، وهذا ما يبدو على شعره وعلى مواقفه السياسية التي فرضت عليه حالة من الالتزام الفكري . إذ صارت العبارة لديه « تنزع نحو الخطابة ، وتتسم بالصلافة أو الجزالة التي توصف بها العبارة القديمة » (١١) .

- ٣ -

يستمر الشاعر عبد الأمير معلقة في توظيف معطيات الطبيعة والرموز والأحداث التاريخية ذات البعد التراثي والقومي في شعره تعبيراً عن موقف معين يريد أن يطرحه لكي يتجاوز المباشرة والسطحية حتى يمنح القصيدة بعدها الموضوعي الفاعل وارتباطها الصميمي بالموروث بشكل يعكس التزامه بقضايا الأمة والوطن ، فهو شاعر ذو حس قومي وذو تواصل حي بالشعر العربي . استمرت تجربته من (السيف والرقية) في النمو والتطور عبر طرح متدفق يتوغل نحو جزئيات البناء الفني للقصيدة في استغلال قدرة الحوار القصصي على خلق دراما شعرية في مجموعته الشعرية الثانية (أين ورد الصباح ؟) (١٢) وهذا ينسجم وطبيعة تفاعل الرمز التاريخي مع القصيدة الحديثة ، فنجد في جلّ قصائده مفردات تراثية ومعطيات من روافد الطبيعة تتواصل معاً وفي القصائد (الكوكب ، مرثية للقلب ، قراءة في وجه أنثى ، وجهك ثانية ، دمشق ، أنت ؟ تعرفين ؟ ، ليلتان ، ممرات عقبة بن نافع ، قاليا ، مقاطع سرية من الثورة ، ملاحظات على تاريخ الوطن) يتجسد الرمز التراثي واضحاً مثل (النبي ، عقبة ، المنتبي ، البدو ، الجزيرة ، الصحراء ، السيف ، نجد) جنباً إلى جنب مع معطيات الطبيعة ومؤثرات المكان والأطر المحلية بما في ذلك المدن والناس عبر محورين قومي وعالمي بشكل يغطي معظم قصائد المجموعة حيث نجد (الماء ، الفرات ، الدم ، سورية ، الجولان ، المرأة ، المحيط ، قاسيون ، النهر ، بردى ، الثورة ، المدن ، الوطن العربي ، الأجنة ، العشب ، الميدان ، الباب الشرقي ، بغداد ، الله ، نجد ، القاهرة) ففي قصيدة (الكوكب) يطرح رمز الكوكب تعبيراً عن الثورة التي تنبعث الآن متواصلة مع مسيرة الرسالة الخالدة التي بدأها الرسول العربي ﷺ ، وهذا ما دعاه إلى إهداء القصيدة (إلى : م . ع . النبي) كدليل على انتمائه الأصيل لتلك

الدعوة العظيمة التي جابت الآفاق وفتحت البلدان وحطمت هياكل الظلام فانتصرت لقوى الخير وبسطت طقوس العدل والمساواة على مرأى الوطن . إن رحلته الآن تجديد لثورة الأجداد وبعث متفجر بالخير والعطاء من أجل الأرض والإنسان والأمة وهذا ما جعله يتذكر دم الجزيرة الذي خضب الأشجار ، لأن أبناءها الآن يُهزمون أمام الصهيونية ، إذ شكلت القصيدة دعوة تحريضية للثأر وللثورة التي طفقت تتفجر مع التحولات الثورية الجديدة في العراق ، لأن الثورة تتجدد وترتوي عندما تنهل من ينبوع الحياة الذي يتواصل معها ويمنح الأشياء كيائها وحياتها وتدفعها ، إنه الماء الذي ينبت الزرع ويروي ظمأ الضرع على هضاب الجزيرة وبهذا يغدو الماء المعبر عنه بالفرات والأنهر رمزاً للأصالة وللرسالة الخالدة ولل فكرة النيرة المتجددة فهو يقول :



توهجت الجزيرة إذ طلعت
وفاض منك الماء
ثم يقول :
وانتشرت بنا
هنا . . وهناك

بين جزيرة البؤساء والظلماء
وأفدت الفرات بنا

« فالكوكب الذي هو رمز للثورة أو لقوة ثورية أو فكرية يتماثل في طلوعه إلى الجماهير العربية مع طلعة محمد بن عبدالله النبي إلى الجماهير العربية آنذاك » (١٣) ، وهذا ما دفع الشاعر إلى خلق صلة حية بين الرمز التراثي ومحتوى الماء كرمز حيائي متفجر بالعطاء والديمومة فيتواشج الرمزان للدلالة على فكرة التواصل والانبعاث ، ففي قصيدة (مرثية للقلب) يعكس صورة هذا الرمز الحيائي الذي تفجر عبر الماء حينما جعل من الدم رمزاً للإحباط والهزيمة :

إنها صورة القحط أمام صورة المرأة رمز الخصب والنماء ، أي يقف الجنس ضداً للهزيمة والإحباط والتردي . وفي (قراءة في وجه أنثى) يغدو المحيط رمزاً للوطن فيلتقي مع عقبة وصوته الذي يرتفع في قصيدة (ممرات عقبة بن نافع) ، لأنه يريد أن يخلق جواً خصباً ومتورداً يقف بوجه صوت الهزيمة لكي يرتب نوعاً من التوازن بين موقفين متضادين ومتصارعين يقف عقبة في أحدهما ويقف الإحباط في الجانب الثاني منها ، وهذا ما يفجر لديه ينابيع الذاكرة بما في ذلك التراث المتمثل بـ (عقبة) (والطفولة) التي علمته أن يوطىء للبندقية صدره وذلك لكي يرى الصبية المتعيين يغنون ويرى وجه الوطن المرّ يحلو أمامه ، إنه طموح مشروع للتوهج والانبعاث والاستزادة من رونق الخصب والعطاء :

مرة علمتني الطفولة

أن أوطىء للبندقية صدري

أن أرى الوطن المرّ : يحلو

أرى الصبية المتعيين : يغنون ثانية

والمقاهي : مغلقة في الصباح . . .

لكنه مازال حزيناً نتيجة مؤثرات الهزيمة ، فهو يرنو إلى الوضع الراهن بحزن الإنسان المسؤول ، وإن كان يرى في المستقبل كل الأمل والتفاؤل ، فهو في قصيدة (ممرات عقبة بن نافع) التي تشكل رمزاً تاريخياً يتواصل مع هذه القصيدة عبر شخصية (عقبة بن نافع) في ساحته العارية التي تحمل جراح الماضي وحزنه ، لكنها تحمل أيضاً حسم السيف وصورة التحدي العربي وصوت عقبة الآتي الذي سيتجاوز زمن الاستلاب والقهر كما أنه يستفيد من الصوت اللغوي في تجسيد هذا الاستلاب والخفوت حينما يكرر لفظة « يخفت » ، فعقبة يشكل عودة إلى التاريخ وإلى السيف والفراس والبطل والقائد الذي يصنع الثورة ويتحدى المعوقات لينقل جيشه من نصر إلى نصر فهو « يشير إلى إحساسه بضرورة ولادة الفارس العربي الجديد المنتظر ، فالدلالة التراثية هنا في القصيدة وظفت لصالح ما يرمي إليه الشاعر في إطار واقعه المعاش » (١٤) .

في قصيدة (وجهك ثانية) يتكرر رمز النهر كرمز للتواصل وللثورة حيث تمتليء
الطرق بالشعارات بشكل يدعونا للبكاء من فرح الناس ومن وجع القدس لترسم
بغداد الثورة ، أما دمشق فإنها تتخذ من بردى والمرأة رمزين للعطاء فيها :

تتعزّى . . .

بردى : حلمة

شفة

ثم يقول :

بردى . . الحلمة الشفة الخجل الخوف والحب

لقد دمج صورة النهر رمز الخصب بصورة المرأة ينبوع الحياة ورحم الولادة
بصورة حية متنامية فيها دفق الحياة حيث تتواشج مع مدلولها ذي الأبعاد الثورية التي
جعلت من معطيات الطبيعة أثلاً حيويًا ، وإن لم تحل هذه الرموز من التوجس والخوف
نتيجة موقف دمشق منه ، إنه توظيف ذكي من أجل منح القصيدة دفقها الإنساني
وبعدها المتفاعل مع سنة التطور وميسم الولادة المتكررة ، بينما تأخذ المدينة بعدها
الحافل في تجسيد النضوب والعجز عبر صورة المرأة التي تجوب الشوارع والأزقة وتمارس
حياتها بيومية جافة حتى تغدو غائسة في قصيدة (أنت ؟ تعرفين ؟) ، وفي قصيدة
(قاليا) تغدو المرأة تجسيداً لينابيع الماء التي تقترن بخصب الجنس بشكل يعبر عن حالة
من الحصار والاعتراب التي يعيشها في بروز ظاهرة اللغة المفقودة والوحشة على وجهه
فيحاصر بعضهم بعضاً لأنه صار بعيداً عن بغداد . وفي قصيدة (نشيد داخلي) يطرح
أكثر من رمز عبر مفردات مثل (الأجنة ، طائر ، العشب ، اللواقح ، الفوارس ،
المحيط ، دجلة ، الفرات) لتجاوز مرحلة الاستلاب حينما يوظف بيت الشاعر المتنبي
لهذا الغرض معتمداً أسلوب التضمين :

أيها العرب المستباحة أسماؤهم

إن بين الفرات ودجلة تنهض ناصية الشرف الوثني

ومن الزيت تولد أولى النجوم

وأولى الخيول التي :

« يَروَعْنَ بنا قلب (المحيط) كأنما

تحرُّ عليه بالرجال سيولُ »

وفي قصيدة (مقاطع سرية للثورة) يتكرر رمز الماء للتعبير عن مضمون الثورة وفكرة التواصل . كما غدت بغداد تعبيراً عن نهضة العراق الجديد في قصيدة (لافتة من الذاكرة) ، وذلك للتعبير عن الولادة الجديدة التي لن تكون إلا بفعل معطيات الماضي واستلهاهم تلك المعطيات لغرض بعث الحاضر وتوجهه ، وفي قصيدة (ملاحظات على تاريخ الوطن) يغدو الماء رمزاً للمنقذ ، كما يغدو الله والأب رمزين للوطن وللنهضة التي تتغلغل في أوصال الحياة المتجددة التي تنشر على ساحات الوطن العربي ، فهو عربي يغمر وجه الصحراء ، وهو السيف الذي يتفجر نوراً فيضيء الظلماء :

كان الله إذن عربياً

يغمر وجه الصحراء

كان إذن حدّ السيف . وكان

حجراً يقصف عندك حدود الظلماء . . .

فهو حين يقترب تزهو الثورة ويلد الأموات ، انسجاماً مع فهم الشاعر لحركة التاريخ وللقيمة الفعلية لحركة الزمن لكونه يعتقد « أن فهم حركة العصر وآفاق مستقبلها تقتضي فهم حركة التاريخ نفسها ووعي هذه الحركة . . وحركة التاريخ بهذا المعنى تأخذ مداها الشامل على مختلف العصور من جهة ، كما أن حركة التاريخ هذه ، هي حركة المجتمعات البشرية نفسها ، والتي يحكمها الواقع المكاني ، كما يحملها الزمن ، من جهة أخرى »^(١٥) . فهو يقول :

بين عمود الليل وبين القلب

تمتدُّ صوارٍ من دمنا

يلد الأموات وتزهو الثورة

يقترّب الرب

بين عمود الليل وبين القلب ينتشر العشب

فالعشب رمز الثمرة التي أنتجها الزرع وبثها البذار وزرعتها الأرض وسقتها
الينابيع وبارك الرب نموها ومنحها سحر العطاء وتواصله ، وفي قصيدة (الفريسة)
يوظف الشاعر الصورة التراثية في القصيدة عبر معطيات وجماليات المكان ليس بوصفه
محتوى ذا أبعاد هندسية حسب ، وإنما كواقع جمالي وكرمز تاريخي وكبعد فني مضاف إلى
الأبعاد الأخرى حيث تقف (نجد ، بغداد ، القاهرة) جنباً إلى جنب مع الصحراء
وظهور الخيل ونبع الماء عبر صورة التوهج والثورة التي بدأت بالرسول الكريم :

تساقطت نجد عن الصحراء
وانتقلت على ظهور الخيل عبر الماء
قام رسول الله

هذي غمرات النار

تحفر فوق عاتقي رمزاً لبغداد وللقاهرة . . .

ما يمكن ملاحظته على شعر معلقة في هذه المجموعة هو تطور أداة بناء القصيدة
التي تنبثق عبر صورة التواشع بين الشعر والقصة في دخول الحوار كأداة صهر لشد
أواصر الوحدة العضوية وخلق قيمة درامية تتدفق بالحياة والتواصل بما يدعم بناء
الحياة الإنسانية بحيث تشكل هذه السيوالة الحوارية ذات البعد القصصي معادلاً لتفجر
ينابيع الماء وانسياب مقومات الخصب على صعيد الواقع الحياتي ، وبهذا صار لهذه
السمة حيويتها ورمزها الفني من جهة ، وفاعليتها في القصيدة كما يبدو ذلك بشكل
واضح في القصائد (قراءة في وجه انثى ، دمشق ، أنت ؟ تعرفين ؟ قاليا ، مقاطع
سرية من الثورة) ، لكن جل قصائده لا تتجرد عن هذه السمة ، وعن طبيعة تغلغل
الحوار القصصي في ثنايا القصيدة بصورة مباشرة عبر تقطيع واضح للمقاطع
والأبيات ، أو عبر نسيج داخلي يتفاعل معها تفاعلاً داخلياً لا ينقطع عن حركة
المفردات وتناغم جزئياتها وتعاقد عباراتها بشكل منسق تفرضه اللغة المستخدمة لغرض

بناء صورة شعرية فيها ثورية واضحة تتحدث عن الماضي وتقصد الحاضر ، تتناول الذاكرة والطفولة وتنتقل كالفراشة من غصن إلى غصن فترسو على مرفأ المعاصرة وحركة الثورة العربية التي تشكل هماً كبيراً من هموم الشاعر ، وجذراً ينهل من أفكاره ويستقي من ينابيعه رحيق إشراقات العصر ، فهو في قصيدة (قراءة في وجه أنثى) يطرح حواراً بصورة مباشرة لم تحقق شروط التوظيف الفني المطلوبة ، بسبب استخدامه لصيغة السؤال والجواب ، أي استخدام الاستفهام وسيلة للتعبير عن مواقف معينة لأنه يخدم جهة الاقتضاب والاقتصاد اللغوي الذي يغنيه عن الإطالة ويوفر له الألفاظ والزمن لتجاوز حصار الصورة الشعرية التي تتطلب براعة فائقة ، كما أنه أسهل من الحوار الداخلي غير المباشر ، فهو واضح وسهل ومبسط وذلك نتيجة وجود حس تقليدي ما زال يتوغل في شعره كان أكثر وضوحاً في مجموعته الشعرية الأولى (السيف والرقة) ، وأكثر مباشرة ، لكنه الآن صار تعبيراً عن أمانة الشاعر لماضيه ولتراثه فكان أن جاء قاصراً في تعبيره عن المرحلة التي تحتاجها القصيدة ذلك لأن « أهم شرط لم يحققه معل في تجربته هذه هو أنه ظل بعيداً عن انتقاء المفردة الدالة والمعبرة ضمن حركة البناء الدرامي ، والتي لا تشكل عبئاً على القصيدة » ، « إنه لا يهتم اهتماماً كبيراً في اختيار المفردة الشعرية ذات الخصوصية التي تتطلبها حركة البناء الفني الهندسي (للقصيدة - القصصية) إن صح التعبير . كما أنه يضع قصيدته تفاصيل غير ضرورية ، مما يضعف عملية التصعيد الدرامي لها . إضافة إلى وجود تكرار في بعض المقاطع الذي يؤدي إلى انزلاق القصيدة في شرك الثرية والمباشرة ، مما يؤدي إلى إضعاف عنصر الحوار فيها . . . »^(١٦) فهو يقول في قصيدة (قراءة في وجه أنثى) :

- أنتِ وحدكِ ؟

- وحدي أنا . . . هل شربت كثيراً ؟

- يا صديقة وجهي افتحي الباب . . . فالليل منغلِقُ . .

ثم يقول في قصيدة (أنت ؟ تعرفين ؟)

وجهي هو الخوف منك

ووجهي : أنا

- أترين دمي يتحرك فيه ؟ -
ووجهي . . أنا

وهذه العناية بالحياة اليومية في القصيدة ظلت تتدفق في جلّ قصائده فهو في
(رداء الفرح) يحوب الشوارع ويداور وجهه بين السيقان والثياب والفتيات والفتيان
وتوقفه أمام محلات التخدير ومحلات القمصان الوردية وأصحاب محلات التوظيف
ويرى المقاهي والباب الشرقي وأردية الفقراء والوطن العربي :

تحنّك الأفرأح

وأنت تداور وجهك

بين الشارع والسيقان

بين ثياب الفتيان وبين ثياب الفتيات

بين قلوب الفتيان وبين قلوب الفتيات

بين الفتيان وبين الفتيات

تحنّك الأفرأح

معلّبة في صدرك

تحنّكك الأحران



ثم يقول :
أَوْقَفْتُكَ

أصحاب محلات التخدير
أصحاب محلات القمصان الوردية
أصحاب محلات التوظيف
يتشرون هنا وهناك

أما لغته فإنها لغة تتراوح بين أنفاس الماضي وحرارة الحاضر ، فهو حديث لتربية النجف التي أثرت في تاريخه وفي فهمه للتراث بشكل جعله يوظفه بشكل جدي وحذر في سبيل منهج الثورة ومعطياتها وإنجازاتها المتتالية التي حملت معها نضال سنوات عديدة ، وبهذا خلق تواشجاً موضوعياً بين مهمة الشاعر الثوري وبين جذوره ومقوماته الحياتية ، بين ماضيه وحضارته وبين حاضره ومسيرته الثورية ، ففي قصيدة (ليلتان) يرصد فترة النضال السلبي كاستذكار للماضي القريب وتوظيف لتلك المواقف لخدمة بناء الحاضر :

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

نلتقي ...

وتصيرين فينا

وتسيرين ... سرنا

حاملين دهان المكائن

سرنا ..

حاملين رصاص المطابع ، والنشرات المريبة

إن رحلة الشاعر عبدالأمير معلقة رحلة الشاعر الملتزم الذي لا يريد التفريط بمواقفه القومية والوطنية ويحاول التوفيق بينها وبين مهمة بناء القصيدة الفني ، في الوقت نفسه لا يريد أن يتخلى عن تراثه وثقافته وركام المعلومات والأحداث التي تحملها ذاكرته الشرة في عطائها ، ولذا فقد حاول التوفيق بين متطلبات المحتوى وحيثيات المضمون .

إن الإيغال نحو جذور التواصل يستقي مادته من منابع الماضي ، ومن منابع الذاكرة بشكل خاص ، كما أنه لا يتخلى عن الحاضر بوصفه زمناً ينمو ويتطور ، وبوصفه حدثاً مؤثراً في مجريات الأمور ، فالشعريته من موهبة الشاعر ومن موروثه ، ومن الحالة الخاصة التي تصاحب لحظة الإيماضة ، أو الانفعال الذي يولده الحدث في نفس الشاعر فينتج القصيدة المتميزة والمتفاعلة والمنتمية إلى عمقها التاريخي والإنساني والحضاري ، وهذا ما يمكن توسمه في مجموعة عبدالأمير معلة الشعرية الثالثة (عزف على الرمح)^(١٧) . فيناييع التواصل فيها تمتد إلى روافد عديدة وإلى جذور متشابكة يتداخل فيها الموروث بالحدث ، وتمتزج فيها الشخصية بمجرى النهر المتدفق لخلق بعد فني له أثله وجذوره كما هي الحال في جل شعر عبدالأمير معلة حيث نجده يرتكز في بناء صورته الشعرية على مؤثرات حسية تستقي مفرداتها من الماضي من دون أن تتخلى عن حالة الصراع الدائر الآن على الساحة حيث الحرب من أجل الوطن ، وحيث الاستشهاد من أجل الحضارة ، ومن أجل المبادئ كما هي حال موسى شعيب والسياب ، فتتداخل المدينة كحيز مكاني وكرمز مقاتل ضد الغزو والطغيان كما هي حال (بيروت ، البصرة) . إن مفردات البداوة تتمزج بمفردات المعاصرة ، والشخصيات التاريخية ترتبط جذرياً وجدلياً بشخصيات العصر الحديث ، ويناييع الحياة ومرايع الأرض تعانق روافد الحاضر ، ففي المفردات التالية تتمزج روافد عديدة لتصب في مجرى واحد ، فالبدوية والتراثية والتاريخية مثل (رمح ، الماضي ، القبائل ، الخيول ، القفار ، السيف ، الذكرى ، البيارق ، الأسنة ، بادية ، أطفال ، البسوس ، الصحراء العربية ، الجياد) ، ومن معطيات الطبيعة (نهر ، البراري ، الجبال ، غابات ، الصخور ، البحر ، الحناء ، الجذور ، حياة ، الرمال ، وردة العباد ، ورد ، النخل ، خمر ، الفرات ، منابع ، الأرض ، الريح ، الماء ، بردى ، ينابيع ، أعشاب ، قمر) ومن المدن والمواقع (بيروت ، الدامور ، يافا ، العشار ، القدس ، بغداد ، قاسيون ، القاهرة ، الغبيرى ، تل الزعتر ، الجبلجلة ، روما ،

السويس) إذ نلاحظ أن جلها يرتبط بموقف معين وبتاريخ معين حينما يبدأ من هزيمة حزيران وينعطف إلى انتصارات العرب في الماضي والحاضر من عُقبة إلى يومنا هذا ، فيشخص انتصار بغداد الآن ، وصمود البصرة متمثلاً بالسياب وتمثاله الشامخ على ضفاف شط العرب ، وهذا دليل على تواصل الحاضر بجذور الماضي ، وإن وجدناه يتهم المدينة بدافعين ، الأول التقريع واللوم لأن بعضها لم يعط المعارك القومية حقها ، والثاني بدافع كونها دليل الترف والترهل والانطواء الذي يبدد الجذور ويبعد الإنسان عن ماضيه وتراثه وصحرائه حين يقول عن المدن :

صاحبة حانات المدن المقهورة

ويقول أيضاً :

مبثوثون على مفترقات المدن المطوية

فهي إما مقهورة أو مطوية ، وخيرهما تعيش انطفاءها ومحتتها . أما تداخل الحاضر ، أو اليومي ، أو الحدث المؤثر فبارز هنا أكثر من غيره نتيجة حراجة الموقف وضغط الحالة إذ استجدت ألفاظ وعبارات ذات صلة بالمخترعات الحديثة بالحرب ومعطياتها التي تفرزها ، إذ نجد (المسدس ، الرصاص ، المتراس ، النار ، القنابل ، المدفعية ، الطائرات ، البنادق) ومن الشخصيات (موسى شعيب ، السياب ، عقبة) حيث يتواصل الشعر مع الاستشهاد ، وتتواصل العبقريّة مع البطولة والصمود حين يُشكل الجنس صنيعاً طبعاً للتواصل عبر صورة المرأة ، والأنثى التي تمنح الدفء والحنان والحب والأطفال ، فهي رمز الخصب والنماء ، وهي المحتوى الذي يمنح الحياة ديمومتها عبر فكرة التناسل والولادة ، من خلال هذه الأدوات ، والأبعاد نكتشف وجود جذر ينساب متدفقاً لربط الماضي بالحاضر ظل الشاعر يبحث عنه ويطمح إلى تجسيده بشكل حي ومتطور بعيد عن المباشرة الفجة والسطحية المترهلة ، لكنه لم يستطع أن يرتفع به إلى مستوى الرمز المستحدث والفاعل ، بل ظل ضمن إطار إمكانيته المعروفة في مجموعتيه السابقتين مع حركة تجديد وانسياب منطقي للتطور فحشد إمكانياته من الرموز المتعددة وحاول سبكها لخلق القصيدة المبتغاة التي تنهل من ينابيع الحضارة وتتفاعل مع الحدث الجديد ، فاخياره لشخصية موسى شعيب الشاعر

والشهيد والمناضل في قصيدة (مرثاة للفراس) لم يأت وفاءً وحسب ، وإنما جاء لتجسيد حالة من حالات التصدي والنضال ضد قوى الشر والبغي التي تحاول الوقوف بوجه تطورها ، وهذا ما دفعه إلى الانحدار نحو التشخيص الحسي ، والاستعانة بالتشبيهات الواضحة والمرتبطة بحركة الحواس البشرية المفهومة ، فالأحزان لها باب كما للبيت باب وللقبر باب ، والأوراد موحشة ، والشرفات مقفرة . يدعم ذلك بصورة حسية واضحة تستعين بالحوار الذي يجريه الشاعر بينه وبين نفسه ، أو بين الحالة التي يريد تشخيصها :

- ماذا تريد ؟

مسدساً ؟ .. رمحاً .. دموعاً ؟ ..

مهرة بيضاء ؟ ! أندلساً جديداً ؟ ! ..

ثم يقرن الزمان بالمكان نتيجة جنوحه إلى التحديد ومحاولته رسم جوانب الأشياء وأبعادها الهندسية ، فهو يتحدث عن حالة استشهاد موسى شعيب ، لكنه لا يستطيع أن يفصله عن أجواء بيروت المدينة فنسبه إليها حتى غدا اسمه لديه (موسى بن بيروت) وصار وجهه مغلقاً وشعره بيتاً :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجه موسى مغلق

عيناه مغلقتان ...

سنة على سنة

وموسى يجمع الأشعار

بيتاً فوق بيت

مما جعله يتوغل إلى جزئيات لبنان حيث تل الزعتر والأغاني الشعبية التي تعانق الرصاص إذ « صوت الريح تعزف : ميجانا / ويا ميجانا : ويا ميجانا . . » ، فترتبط حرب بيروت الضروس بالتاريخ وبالماضي عندما تغدو مثل حرب البسوس ولأنه شعر بثقل السرد والمزاوجة المباشرة بين جوين مختلفين فقد عمد إلى إجراء حوار قصصي يعتمد على التكثيف والإفصاح بشكل يشد أواصر القصيدة ويمنحها دفقها الحيوي للامتزاج والتفاعل :

- تذكرها؟؟

- بلى ! .

- هو ذا الذي أبقتهُ البسوس

ونار بيروت الضروس

فبيروت هنا مدينة مستباحة كغرناطة ، مدينة ذبيحة تعيش عرسها الدموي حيث يصبح الحناء دليلاً على التضرج بالدم ، لأن الدفاع عنها استشهاد وتواصل مع أجداد الماضي ، وبعث للحياة بصيغة أكثر ثباتاً وتعبيراً عن المبادئ حيث يستفيد من عناصر الصورة الشعرية التي تستقي أدواتها من الحس الشعبي المتورد ، فالأطباق ، وورق الآس والشموع ، وطاسة الحناء كلها من الأشياء التي تستخدم في احتفالات الأعراس لدى الناس حسب معتقداتهم وتقاليدهم :

فلتدر ما بيننا الأطباق

مصفوفاً عليها الآس ، والشمع المضاء

وطاسة الحناء

هذا عُرُسنا الدامي

فموسى الآن يهزج بيننا <http://Archivebeta.Sakh>

في كفه سيفٌ

وفي الآخر دم

انه يزواج بين أدوات الأمل ومواقف اليوم ، فموسى يقترب في نضاله واستشهاده بالجواد والسيف والبنادق وبيافا وجنوب لبنان « فقد قتله يافا ، والجنوب » ، كما يقترب السياف اليوم بصمود البصرة في قصيدة (السياف على خط النار) ، إذ يرتبط الماضي بالحاضر ويقاوم التمثال الغزاة الجدد حينما يمضي كالسياف شامخاً ضد العدوان فهو وسيلة تشخيصية لمعالجة موقف جديد ، أي أن الشاعر لا يستطيع أن يعالج موضوعاً أو حدثاً أو موقفاً آنياً وهو متجرد عن الجذور والمقومات التي توصله بالماضي فيلجأ ، أو يتكئ ، أو يستعين ، أو يستفيد من الشخصية ، في

عرض الحالة الجديدة التي تواجهه عبر صورة حسية واضحة فيمزج الحالتين في فكرة واحدة ، فهو يخاطب السيّاب :

باقٍ وماضٍ أنت ..

إنك سورة الماضي .. وميكال الزمان

والمدفعية صوتك العالي ..

وخاتمة الرهان ..

يمتد التواصل عبر امتداد النهر بين الأكف وبين بغداد والقدس وبين المحبة والحزن حيث يشكل الماء نبعاً ثراً لبناء الحياة ، فالنهر هنا رمز العطاء ورمز الخصب والرجولة ، منه يتوغل إلى كشف تناسل بذرة التكاثر عبر شخصية جديدة يطرحها في قصيدة (وجهك ثانية) وهي شخصية المرأة التي تحاول خلق عناصر درامية لا بالحوار المباشر كما فعل في بعض قصائده ، وإنما من خلال الحوار الداخلي فهو تعبير عن تداخل الأشياء وتواصلها . فالمدينة تقترب بالمرأة والماء يتواصل معها ، لكن ما يبدو في القصيدة أنها تحمل هموماً معاصرة تعيشها الأمة العربية بين بغداد وبيروت مما يضفي على الجو غلالة من الحزن والشفافية والاعتراب تكشف عن صورة الحصار الداخلي الذي يتوغل مع انسياب حركة الدراما الشعرية المتوغلة عبر نسيج القصيدة اللغوي الذي يفرز قدرة الشاعر في التمحيص والمراجعة وإعادة النظر باعتبار ذلك إضافة تميزت بها مجموعة (العزف على الرمح) :

آه لو تعرفين الذي أحرقت مياهاك

آه .. لو تعرفين الذي يجمع الورق المتساقط

من شجر الحب والحزن

إن هذه السبيلة تمتد مع امتداد القصائد فتتقرب بالطفولة رمز المستقبل وبالفرات رمز الخير والعطاء والخصب حتى توغل نحو البكاء الناتج عن الحب والفرح والوجع ، وهذا ما يجعل البكاء ليس تعبيراً عن الألم وحده وعن كينونة الحياة بكل مجرياتها وأبعادها فهو ملازم لها ، ملازم لرحلتنا من بغداد إلى القدس ، وهذا يدل أن الفعل

المضارع (نبكي) الذي كرره في نهاية القصيدة ست مرات هو ذاكرة الجراح والآلام التي تذكرنا بهفوات الأمس فتتألم حين نجد بغداد تقف وحيدة هجرها أبناء عمها واتجهوا صوب الأعداء :

نبكي ..

من الحب نبكي

ومن فرح الناس نبكي

ومن وجع القدس نبكي

ونرسم بغداد ..

نبكي

ونبكي ونبكي ..

حين نلج قصيدة (النهر) نجدها تتشبث بالسيولة ذاتها ، وباليناية نفسها ، فليس سوى (منابع النخل ، والجذور ، وباطن الأرض ، والماء) التي تعبر عن انسياب مجرى الماء مع انسياب حركة القصيدة داخلياً ، في حين تأخذ قصيدة (قراءة في وجه أنثى) المرأة منبعاً للتواصل من دون أن يتخلل الشاعر عن العمق الكوني والإنساني العام الذي اختاره ، فالمرأة لا تنفصل عن مسببات الحياة الأخرى كالماء والأرض ، فهي صورة حيّة للتفاعل والامتزاج بالأشياء الأخرى ، لكنها من الناحية الفنية تستند إلى التأمل والحركة الداخلية والحوار القائم على الخطابية ، فهو يبدأ متأملاً عبر أداة النداء (يا) بصورة مفترضة لا تخص شخصاً أو امرأة معينة ، لكنه يظل ضمن دائرة الخطابية من الناحية الأساسية ، وإن مجرد عدم إيراد الحوار أول مرة بشكل مباشر لا يعني عدم جنوحه إليها فهو يقول :

يا صديقة وجهي الذي امتصه البحث

جئتك ، والليل منغلق

فافتحني الباب ..

الليل منغلق ..

فهذا الوصف قائم على التجسيد الحسي للأشياء ، فالليل صار له باب منغلق ، كما هي الحال لدى شعراء الصحراء الذين ينجحون إلى التشبيه الحسي لكشف أبعاد الأشياء بشكل هندسي واضح ، ثم يفصح عن الخطابية والحوار المباشر ليعيد العبارة الأخيرة في المقطع السابق :

- أنت وحدك ؟

- وحدي أنا .. هل شربت كثيراً ؟

- يا صديقة وجهي افتحي الباب .. فالليل منغلق

كذلك ينجح نحو ذكر الأمكنة والشخصيات إيغالاً منه في التجسيد الحسي حيث (المحيط ، قاسيون ، النساء ، البندقية ، الرجال ، الشبابيك ، الصبية ، المقاهي ، الباب ، عقبة ، العيون) وكل ذلك يدخل ضمن دائرة التواصل بين الماضي والحاضر ، بين الطبيعة والإنسان بين الرجل والأنثى ، بين الطفولة والصبا ، بين الحياة والتصدي لأعدائها حيث تظل الذاكرة شاحخة متمثلة بالتاريخ عبر شخصية (عقبة) . لكن أكثرها يمتد نحو جذور الخصب والحياة ، هنا وفي قصيدة (السيدة المحترمة) هو المرأة الأنثى التي يريد أن لا يطاء الأعداء (تديها) ، لأن الدفاع هنا عن الأرض يرتبط بالدفاع عن العرض وعن الخصب والتواصل والحياة ، فالماء هور حيقها وبعدها الأساسي في الغضب والثورة وفي الهدوء والسكينة فعندما تصمت دمشق في قصيدة « دمشق » ينام بردى ويغرق الناس ، يفترق عن المرأة وتتلاشى الذاكرة رمز التواصل والعناق التاريخي :

نائم بردى .. الناس غرقى .

مثلاً جعل مدنه مقهورة ، واختفت بنات الحي من الشوارع ، لكن (عقبة آت) كدليل على عودة الينابيع في الانسياب بمجاريها لإنبات شجرة الخصب والانتصار وتجاوز الهزيمة ، ففي قصيدتي (آلت إلينا ، أضواء السيف) يصبح الطين الجاري كالرمح ويبرق ومض الولادة عبر تلميح خفي لولادة المسيح حين هزت السيدة العذراء بجذع النخلة فيهب الشاعر هنا الماء ليبذر بذرة الخصب والتناسل والارتواء :

هزّ إليك بي ، وهزّ الماء
مثلاً تنهض الشمس بين قدميه والماء
تنهض فيها الشمس ، بين قدمي والماء

لماذا يمتلك الشاعر هذه الخصوصية في التحدي وفي النهوض بوجه الغزاة ؟ لأن
أباه العراق :

أبي أقام فوق حدّ السيف
أبي هو العراق . . .

تبقى المرأة في قصيدة (قاليا) دليلاً على التواصل فتمتزج بينابيع التواصل
(الماء) ، كما هي الحال في قصيدتي (قراءة في وجه أنثى ، السيدة المحترمة) ، لكن
إحساسه بالاغتراب وشعوره بالحصار الداخلي يظل ملاحقاً له ، فالمرأة مثل اللغة
المفقودة ، وقاليا تعيش في ذاكرة الغربة ، لأن « في الغربة لا يعرف وحدتك
الغرباء » ، ولأن الحالة التي تعيشها قاليا هي حالته ، وهي تعبير عن دواخله
وهواجسه :

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وأنا . .

أنت . .

النسوة . .

واللغة المفقودة ، والغرباء
يحاصر بعضُ بعضاً حتى يمضي الليلُ

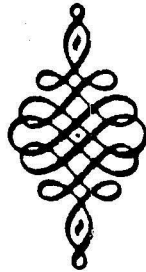
حتى تتوحد ببغداد ، فحين تبتعد قاليا تبتعد ببغداد ، وهذا ما يجعلها رمزاً
للينابيع التي يبحث عنها ، ببغداد ليس مكاناً وليس أرضاً جرداء ، إنما هي الوطن
وهي الموقف المعبر عن فكره وحياته وكيانه ، وهذا ما دعاه إلى وصف وجه قاليا بأنه
« مثل ينابيع الماء . . » ، وكذلك هو وجه بغداد ، ووجه الثورة في قصيدة (مقاطع
سرية عن الثورة) حيث ينبع الماء وترتفع الصحراء ويصبح القمر ثلاثة أقمار ، لأن

الثورة هي صورة التحدي ضد الاحتلال ؛ وهي النضال الدائم لاستعادة الأرض فحينما قتل حرس الاحتلال على الجسر رجال المقاومة جاء أنصارهم فقطعوا النهر وشقوا جناح الظلام فصاروا نجوماً في القتال وقتلوا حرس الجسر وانتشلوهم . إن (عزف على الرمح) تنهل من الماضي وترصد الحاضر وتستقي من الذاكرة أبعاده لتشخيص الأحداث التي تجري في الوطن العربي بين بغداد والبصرة وبيروت ودمس ، وهذه سمه شعر عبد الأمير معلة في الكشف عن ينابيع التواصل بين الماضي والحاضر . . إن الزمن لديه ليس حالة مجردة خارجة عن المبادئ أوخارجة عن الأحداث ، وإنما هي جزء منها ومن معطيات الحياة حيث الأرض والأشياء واللغة كلّها تتفاعل لبلوغ الغاية المطلوبة وللتعبير عن موقف معين وكذلك حال جلّ شعره ، وإن ظل يشير وفق خط بياني من حيث نمو أدوات البناء وتجانس التجربة الشعرية وتطورها .



- (١) طراد الكبيسي ، الغابة والفصول : ص ١٦٦ .
- (٢) محمد الجزائري ، ويكون التجاوز : ص ٥٥ .
- (٣) عبد الأمير معلة ، الفنان والانحياز الثوري : ص ١١٢ .
- (٤) دوريات آفاق عربية ، ع (١) س (١) تموز ١٩٨٤ : ص ١٦ .
- (٥) الفنان والانحياز الثوري : ص ٥١ .
- (٦) المرجع السابق : ص ٤٩ .
- (٧) دار العودة - بيروت - ١٩٧١ .
- (٨) حمزة مصطفى ، إشرافات الأمل القادم في شعر عبد الأمير معلة ، مجلة الأقلام (بغداد) ، ع (٨) س (١٣) أيار ١٩٧٨ : ص ٤٧ .
- (٩) محمد الجزائري ، ويكون التجاوز : ص ٢١٦ .
- (١٠) عبد الأمير معلة (حوار - أجراه إبراهيم العريس) مجلة الدستور (بيروت) العدد (٢١٧) الاثنين ٩ - ١٢ كانون الأول ١٩٧٤ : ص ٤٨ .

- (١١) الغاية والفصول : ص ٣٢٩ .
- (١٢) وزارة الإعلام ، بغداد - ١٩٧٤ .
- (١٣) الغاية والفصول : ص ٣٢١ .
- (١٤) حمزة مصطفى ، مرجع سابق : ص ٤٨ .
- (١٥) الفنان والانحياز الثوري ، ص : ١١١ .
- (١٦) حمزة مصطفى ، مرجع سابق : ص ٤٩ .
- (١٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة - ١٩٨٦ .



عشرة أسئلة

تهـز

الشعر العربي

المعاصر

دراسة بقلم / عبد القادر عندي

(١)

ليس من سبيل إلى تعريف الشعر، فالشعر لا يُعرَّف لأنه الشعرُ وهل يُعرَّف
المعرَّف؟! فهو ابنُ الإنسانِ في كلِّ زمانٍ ومكان، وعندما أراد الإنسانُ الأولُ أنْ
يغني، يبكي أو يضحك، قال الشعر!! فهو الشعورُ واللاشعور، وهو العقلُ
والوجدان، وهو الماديُّ والمعنوي، وهو الهمسُ والجهر، وهو الخاصُّ والعام،
وهو صوتُ كلِّ شيء، لأنَّ صوتَ الإنسان، الذي لا يقبلُ التزييف ولا التزوير،
وكلُّ ما هو ممتوتُّ الصلةِ بالإنسان، فليس شعراً!! إنَّ الإنسانَ إنسانيةً، والإنسانيةُ
صدقٌ ونقاء؛ وطهرٌ وعفافٌ وعدلٌ وحرية، واخوةٌ وتسامح، وجرأةٌ وإقدام، ومن

هنا يستطيع الناقد بسهولة ويسر؛ أن يحذف من كتلة الشعر أكثرها لأن هذا الأكثر ليس شعراً!! إنه مجموع كلمات تمجد النفاق والظلم وتشيد بالرياء والكذب، ويتلو من يسمي نفسه شاعراً هذه الكلمات وينشرها، فتطلق فقاقيع وتتراكم، ولا تتسع لها البلاليع!!.

فليس من الحق أن يُستخدم الجمال ليكون قرابين تُقدم للقبح والبشاعة التي تسربل الأقزام والمشوهين والطغاة والظالمين، وقد يزل - الشاعر الشاعر - لظروف قاسية، فيقول كلاماً يدرجه التاريخ في سجل هذا الشاعر، ليكون هذا الكلام وصمة عار في جبينه؛ شاهداً على ضعفه، ولا عذر ولا شفيح، فمن منح الشعرية؛ كان عليه أن يدفع ثمن هذه المنحة. وقد يكون الثمن الدم، وقد يكون أقل ما يدفعه الشاعر للمحافظة على كبريائه الدم!! ألم يدفع بشار وقطري بن الفجاءة والمتنبي والحلاج وغيرهم دماءهم حفاظاً على كبرياء الشعر!!؟

(٢)

عملية الخلق الشعري خفية وسرية وغير مفهومة، وكل الذين حاولوا دراسة العملية الابداعية الشعرية؛ وقفوا عند تخوم عملية هذا الخلق ولم يتجاوزوها، درسوا الظواهر ولم يستطيعوا الغوص، لأن عملية النضج الشعري معقدة ومتشابكة وحتى الشاعر نفسه؛ لا يدري من أمر نفسه شيئاً، وهو يحس بأن صدغيه يلتهبان ودماغه يتفجر، وأن شيئاً يغلي في كيانه فيعيش مخاضاً نورانياً، وليس هو - حقيقة - نتيجة معاناة فكل إنسان يعاني، ولكنه لا يقول شعراً!! ومن التجوز تسمية مخاض الشعر معاناة، كما أنه ليس استجابة لرغبات أو نوازع وليس انعكاساً لقراءات، فكل إنسان يتعرض لهذا كله، ولكن الشاعر وحده؛ هو الذي يغتلي كيانه بحمم من بركان مكونة من المعاناة والتجربة والثقافة والموهبة ومن غيرها مما كان يطلق عليه شيطان الشعر أو الوحي أو الإلهام، ذلك أن كل خلية في كيان الشاعر تشتبك في عملية الخلق الشعري، وإذا بالشعر - لا الكلام - ينشأ - كما نور الشمس -

إنشياً على شفتي الشاعر، وإذا به يردّد هذا الفيض المنهمر، وقد يدهش وما أكثر دهشة الشعراء، لما يولدون ويبتكرون من صور!! وقد يتباهى الفزع، لأنّ ما يقوله الشاعر قد يكون تنبؤياً!! وإذن ما دخل المعاناة والثقافة والتجربة في هذه الولادة التي تحكي - لا حكاية الماضي والحاضر - وإنما حكاية المستقبل!! إنه نوع من السحر الذي يملك صاحبه طاقات هائلة مبدعة أهلت له ليكون في أقدم العصور ممثلاً لكل طقوس وشعائر الجماعة الروحية!! فالشاعر يطلق الخارج طلاق بينونة، ويعقد زواجاً شرعياً مع الداخل أثناء عملية الخلق الشعري!!

(٣)

الشاعر ينبثق بشكل كلي لا يعرف التجزئة: ولو كانت الولادة على مراحل؛ فإن القصيدة تأتي كلاً واحداً، فيه الإتزان والانسجام، وفيه التلازم والاتفاق. وفيه الخيط النفسي الشامل، وليست هناك عمليات ذهنية: يمكن الشاعر خلالها أن يتقي ويرتب.

إن اللفظ الوضعي - أصل المعنى المعجمي - يدخل أتون عملية الخلق الشعري لينصهر مع لفظ وألفاظ وكلمة وكلمات. وبعدها يُخلق بينها نوع من التجانس والتفاهم، فتتكوّن الجملة الشعرية!! إذن، الجملة الشعرية هي مجموعة كلمات، ولكن هذه الكلمات وجد لها الشاعر شخصية خاصة به، فكانت هذه الجملة الشعرية. ولكن هذه الجملة الشعرية التي تشكلت داخل الأتون الشعري، لا يمكن أن تكون مستمدة من قوالب جاهزة ومعنى هذا، أنها كانت مخلوقة سابقاً، فإن كانت لغیر الشاعر، فهذا يعني انه استعارها، والشعر لا يعرف الإعارة!! وإن كانت للشاعر ذاته، من صنع سابق، فمعنى ذلك، أنه يكرّر نفسه، وفي كلتا الحالتين يتقرّم الشاعر وتخبو موهبته!!

إن الحديث كلّه موقوف على الشاعر الموهوب، أما من يتقي الكلمات ويرصف الجمل ويختلقها بشكل افتعالي، ويسمي ما يفعله شعراً، فهو غير

شاعر، إنه - نظام - ولا علاقة له بالشعر!!

الأدعياء يفتعلون قصيدة، فنرى فيها شخصيات شعراء معروفين ونشتم نكهتهم، فهي ألوانٌ غير متناسقة ومتنافرة، وأبشع ما فيها، أن أعضاءها سرقت من أمكنتها لتكوين جسم كل عضو فيه لا يمتُّ إلى الآخر بصلة!! هذا المخلوق المشوه، نراه فيما يزعم أصحابه أنه الشعر الحديث أو المعاصر!! إنَّ الشعر لا يخضع لتسميات ولا يعرف على مدارس، فكلُّ شاعرٍ فيه كل التسميات والمدارس، مع شيء جديد. هو شخصية الشاعر البارزة ونكهته المتميزة، ولا يمكنُ لشاعرين أن يتشابها، وأيةُ مشابهة بين شاعرين، تعني أن أحدهما هو الشاعر والثاني لص!! وقد يكون التشابهُ وازدأ في العمل النثري، في أحد الجوانب، أمَّا الصورةُ الشعرية - المقطع الشعري - المتكوّن من مجموعة جملٍ شعرية، لا يمكنُ أن يكون بينه وبين أي شيء آخر شبه، وإلا لماذا سمّوا العصر الذي كان شعراؤه يتشابهون في كل شيء، عصر الانحطاط؟!!

ARCHIVE (٤)

الشاعر موهوبٌ ومثقف، والشاعرُ حساسٌ ومرهف، ونقي شفاف، والشاعرُ يملكُ جهازاً داخلياً لا يملكه الآخرون، مثله، مثل مَنْ منحه الله حنجرة تستطيع أن تغرد أجمل التغريد، والشاعرُ لا يقولُ الشعر لنفسه، إنه يغني ينشد، يهتف أو يهمس، ومن يغني بفطرته يريدُ أن يسمعه الآخرون، أن يطربوا، يفرحوا، أو يغضبوا، يضحكوا أو يبكوا. وهو لا يستطيع أن يؤثر في الآخرين إلا إذا استطاع أن يوصل ما يريده من أفكار ومشاعر من رؤى، وأحلام، من جمال أو قبح، ولذلك، كانت علامةُ نضج الشاعر قدرته على التوصيل، ولن يكتمل نضجُ الشاعر؛ إلا إذا كانت رؤيته واضحة، والشاعر القادرُ على التوصيل، هو الذي يملكُ رؤى واضحة، فكلما وضحت الرؤية كان العبورُ طبيعياً، والشاعر القاصر؛ هو الذي يصوغُ رؤاه لنفسه فتكونُ ضبابية سديمية، ثم يلومُ الآخرين لأنهم لم يفهموا وهو لم يفهم أن رؤيته التي صاغها لا تصلحُ إلا له وحده، فجهازه كان قاصراً في صوغ

رؤيته، ولهذا كانت كل دواوين الشعراء تضم قصائد تتفاوت في نسبة الجودة والجمال، هذا الجمال الذي يخضع لمعيار واحد، هو الرؤية ووضوح هذه الرؤية تجسّد مدى اقتناع الشاعر بها، فقد تنبثق عن الشاعر رؤى غير واضحة، وعليه أن لا يفلتها دون قيد ودون تجويد وتوضيح إذ لا بد أن يكون شيطان شعره قد خانته، أو انه وحده قد التبس عليه الأمر، أو قد يكون الالهام قد انحسب عنه، ولهذا كان على الشاعر أن يكتف فرحته بعد ولادة القصيدة، ولا بد من تلاوتها أمام نفسه في حالته العادية مرة ومرات قبل أن تخرج للناس.

(٥)

الرمز أداة من أدوات الشعر، والرمز إشارة، والإشارة دليل الطريق وما من كلام نثري أو شعري إلا حمل رمزاً قريباً أو بعيداً، ولماذا الغوص في تعاريف الغربيين للرمز، أليس التشبيه بأنواعه والاستعارة بضروبها والكناية بأجناسها رمزاً؟! وإلا ما الرمز؟!!

هل يشترط في الرمز أن يكون اسماً من أسماء الإلياذة أو بطلاً من أبطال التاريخ الغربي؟! وإذا كان ذلك، كذلك، فالرمز وسيلة ايضاح وهو أداة رئيسة من أدوات الشعر وجسر توصيل، يحمل المعنى واللفظ معاً ولا يلجأ الشاعر إلى الرمز بشكل مقصود ضمن عملية انتقائية، وإنما عملية التكوين الشعري الداخلية، الخفية والسرية، رأت الرمز يكتف ويشير والشعر لمح تكفي إشارته. ويدخل في صلب التكوين فأدخلته، ليكسب الصورة عمقاً ووضوحاً، وكل رمز لا يكون وسيلة ايضاح، يكون مفتعلاً ومدسوساً، أي أن الرمز يدور في رأس الشاعر ويلوي عنقه، فيقرر أن يستعمله، ومادام يلوكه؛ فإنه افتعال واصطناع، والشعر والافتعال خندان لا يجتمعان، وهؤلاء الذين يفهمون الرمز أحجية انحطاطيون والذين يستخدمونه على أنه لغز انحطاريون، وهم لا يريدون الشعر وإنما التعمية، ومن جماليات العرض في الصورة الفنية أن يكون الرمز واضحاً فإذا اتكأ الشاعر على أسماء

أعجمية لها دلالات في الآداب الأجنبية ثم حشرها في شعره، وقال لنا: تعالوا وافهموا!! قلنا له: هذا يوناني فلا يقرأ ولا يفهم!!

(٦)

القصيدة حركةٌ معقدة؛ تسيرُ نحو أبعد مستويات الحقيقة، لأنها تُخرجُ المستحيل إلى حيزِ امكانية الرؤية الصادقة ضمن قدرة الرؤيا، والشعراء الحقيقيون يملكون مفتاح محاصرة الإصابة، ذلك أنَّ الشاعرَ الممتليء قدرة متميزة على الاحاطة بجوهر المشكلة الكونية؛ ما حُلِقَ ليكون شاهداً، فمن يعرف، يكون طرفاً أساسياً، ويرفضُ أن يتمشى في الممرات متفرجاً أو منتظراً الاجابة، إنه يتقدّم، وهو يحملُ وثيقة استئناف ضد ما هو قائم، وضد ما هو راكم، وضد كل المواصفات العقلية والاجتماعية التي خلفها الزمن وراءه، فصارت محنطات في متاحف التاريخ.

إنَّ الشعرَ برؤاه اللامتناهية كوكبٌ يدورُ في فلكٍ وحده، ويحتاجُ إلى مرصِدٍ ما تعارف عليه بشر، لأنه العين السحرية التي وحدها ترى سحر السحر وجوهر الأشياء، وتقتنص من الهنيهة جزأها المضمحل لتصوغ منها أشكال وجود مطرّز بالجمال، والخلق الابداعي عند الشعراء يخضع لمبدئيات لا يحدد عنها أيُّ شاعر، من طفولة لا يستطيع الشاعرُ التخلص منها، ففي نفس كل شاعر طفولة مستمرة تعودُ به دوماً إلى طراوة الاحساسات الأولى بدهشتها وبعذريتها قبل أن تصبح مدركات اجتماعية مثقلة باسم الشيء وصورة استعماله والحاجة التي يليها والمقولات التي يندرج تحتها، فسذاجة الطفولة ترافق الشاعر بلا انقطاع، لأنه ينظر بعينها إلى الأشياء كلها نظرةً بدائية، مستلهماً منها معاني غير تلك التي يضعها الكبار فيها، لتبدو للناس كمعانٍ جديدة، تفرحهم قليلاً أو كثيراً لأنها تذكرهم بطفولتهم، وهذا هو الجوابُ عن سرّ المتعة التي ما نزال نشعرُ بها؛ عندما نقرأ الأدب اليوناني والمعلقات وغزل عمر بن أبي ربيعة وشعر الأعمى بشار، وشعر العبقريين: أبي نواس والبحري وشعر الأعظمين: أبي تمام والمتنبي.

(٧)

من المبدئيات الشعرية، منطقُ الشاعر الخاص ومقدماته اللاشعورية التي تولّد صورةً جمالية، يعرضُ فيها جدليةً حسية، ممزوجةً مزجاً عبقرياً بالشعور واللاشعور، والواقع والخيال الفني، بحيث تدهشُ هذه الصورةُ الجمالية وتسرُّ وتمتع، وتبقى خالدة بمقدار قدرة الشاعر على ممارسة فعل الإدهاش، حتى وهو يتخيّل، أنه يدهشُ الآخرين والشرطُ الإنساني لعملية الخلقِ الشعري انسيابية الشاعر العفوية فإذا ما وجد الاكراه، ماتت مبدئياتُ الشاعر التي هي الخصائصُ المكونة لخلقهِ الابداعي .

إنَّ الشاعرَ عندما يجبرُ على قول الشعر، وكلمة - يجبر - أطلقها بمعناها الفلسفي والنفسي، لا يستطيعُ أن يبدع، فالشرطُ الشعري انسيابي تلقائي، ولا يقولُ الشعر حسب الطلب؛ إلّا مَنْ كان - نظاماً - والنظامون ليسوا شعراء!! إلا إذا أطلقنا على مَنْ يكتب كلماتٍ لتحفر على أحجار القبور لقب شاعر!!

إنَّ الاكتنازَ والانفعال وحالةَ الشبث التي يتعرضُ لها الشاعر هي التي تخضعه لقول الشعر، فالشعر ليس تسليّة ولا ترفيحاً إذ منه تنطلقُ آلاف الصور المرعبة، وهو يحرقُ القاريء ويتعبه لينقل إليه احتراق الشاعر؛ الذي كان مادة الاحتراق وموقدها معاً، فالشعرُ اندغام وخروج، ثم تألق وانفجار!!

لقد عرّف - بريثون وايلوار - القصيدة على أنها انهزام للعقل!!

(٨)

الشعرُ سفرٌ لا ينتهي ومغامرةٌ مستمرة، إنه الحركة والتجدد ونقل الحاضر إلى ميادين المستقبل، لمعرفته أولاً؛ ثم للسيطرة عليه، والشعرُ الذي لا يتميزُ عن الروايات الوثائقية إلا بشكله الخارجي، لا يعبرُ إلا عن عواطف وأفكار، ماعاد يأسرُ اهتمام أحد، فالشعرُ نشاطٌ واستكشاف والشاعر إذ يفكّر بغير الطريقة التي

يفكرُ بها سائر البشر، يشقُّ طريقه إلى ذاكرة جديدة وإلى زمن ضائع هو في آنٍ معرفةٌ حقيقية!!

إن القصيدة تولدُ بحسِّ المغامرة، ولهذا تهاجرُ من شكلها ومضمونها في كلِّ مرةٍ جديدة إلى شكل ومضمون جديدين، وتهاجرُ من عالمها المألوف إلى عالم غير مألوف، فهي تسعى دائماً للكشف عن أفقٍ مجهول رغبة في رؤيا أرحب من رؤى الإنسان العادي، وتؤكدُ المجابهة المباشرة مع العالم.

والشعرُ يعلنُ أن حياتنا ليست هي الحياة التي نصنعها، بل هي المجازفة الرائعة التي تكمنُ في أعماق عنف العالم وعبثه وسخريته!!

حسُّ المغامرة - إذن - هو جوهرُ الشاعر الذي يمثلُ الإنسان الذي يعي مصيره ويجهله معاً، هو الإنسان الذي يتوقُّ باستمرار إلى الخوض فيما لا يدري، فالإنسانُ من وجهة نظر الشعر؛ معرفةٌ تبحثُ عن معرفة أخرى بدأبٍ لا يعرفُ الكلل، ولذلك، كانت مغامرة الشعر على كافة الأصعدة الفكرية والشعورية مغامرةً ضدَّ اللغة وضدَّ المعرفة وبالمغامرة رفع - رامبو - الشعر إلى مرتبة المستحيلات!! لقد كان - رامبو - قاسياً، حتى على نفسه، فالشعرُ بالنسبة إليه، هو الرؤية للمجهول، والطريقُ إلى أن يكونَ المرءُ شاعراً حقيقياً، هو أن يكونَ عَرافاً، مادام الشعرُ ابحاراً في عوالم رؤى الإنسان!!

(٩)

حيوية الشعر تكمنُ في أنه يظلُّ رؤياً تنبعُ من تجربة، ويمارسُ باتقان خلقي القفز من التجربة إلى الرؤيا، فقيمة الشعر وخلوده يكمنان في مقدرة على القفز فوق أتون يحترق، لقد انتهى الزمن، الذي كان فيه الشعر يقفز في الفراغ، فالشاعرُ راءٍ، والشعرُ قراءةٌ في الآتي لكن رؤيا الشاعر، هي رؤيا مختصة بأبجدية الأرض والإنسان فالشعر الذي لا يقرأ الإنسان، هو شعر غير بعيد!!

إنَّ الشعرَ ليس عليه أن يواكبَ الأحداث - كما يظن بعضهم - إنما عليه أن يستشرفها، فالشعرُ الذي يسيرُ مع الأحداث، هو شعر أعرج، ومحاولة تدجين

(۱۰)

وبعد: قد يظنّ القاريء أنني لم أورد أسئلة، ولا بدّ أنه يتساءل: وأين الأسئلة؟! !

إِنَّ صَبِيَّانَ النُّشْرِ فِي كُلِّ الْوَطَنِ الْعَرَبِيِّ أَسَاؤُوا إِلَى الْحَرَكَةِ الشَّعْرِيَّةِ
الْمُعَاصِرَةِ، وَهَذِهِ أَسْئَلَةٌ تَطْرَحُ عَلَيْهِمْ لَعَلَّهُمْ يَرْتَدُّعُونَ!!

XX

مشوار

شعر
جنة القريني



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يستيقظ صبحٌ مجهولٌ
كمئات صباحاتٍ مرّت
يثبُّ المشوارُ اليوميُّ
من نومٍ فزعٍ
يتمطّئُ مشتعلًا
بالسأمِ المجترّ.

□ □

الشارعُ يمتدُّ بليداً
والطقسُ يصبُّ جهنّمهُ
بأكفِّ الصيفِ الوحشيّةِ
الساعةُ يُعلنها المذياعُ

لنشرة حزنِ يومية
تتخثر فوق جبينِ الصبحِ
ضبابة دم

□ □

لا شيء سوى هذا الشارع
يتنزى كلسانٍ جائع
ما بين سراديبِ الشكوى
وسرابِ الأيامِ المائع
سيارة قلقي تتخطى
ركبَ السيارات العابر
ما بين جنوبٍ وشمالٍ
ما بين يمينٍ ويسارٍ
تركضُ أسماءُ .. أحياءُ
وبيوتُ تنأى وتغيبُ
وجسورٌ يرقص فيها اللونُ
وأخرى في النار تذوبُ
أشجارٌ شُحبت من ظمأٍ
أعشابٌ شُحبت من حمأٍ
نضرتُها في رملٍ سَعارٍ
دربٌ في قلبي يتلوى
مخنوقاً في أنفاقِ الصبرِ .

□ □

أبحثُ عن ركنٍ
مزروعٍ في أقصى بستانٍ للفجرِ

أبحث عن ظل هفاهٍ
منعتي من أحداق الأسر
أبحث عن نغمة إغفاءٍ
عن حلمٍ

خفقة إشراقٍ
في صدر الحب الوعر . . الوعر
الدنيا تغضبُ

تلسعني بسموم الغدر
وتهيلُ غبارَ وجوه العتم
على أجفان زهور العمر
ضوضاء تنشب في سمعي
أصوات صغار

وشجار يعلو مشتبكاً
بغصون شجار
صوت مشحون بالريح
كالعصف يدوي ويصيح
كالصخر ،

كأسياف تهوي
شكوى أمي

من طفلي

من قدّر يغلي

من ألم يمشي في البدن

من قلق أسود

من شجنٍ
بمناه الروح .

□ □

الضوء الأحمر يلتهبُ
أنفاسُ الشارعِ تحنُّ
يتوقفُ مشوارُ تعبُ

□ □

ضوءُ أخضرٍ
موجُ مضطربٍ يتفجّرُ
غيلاً غيلاً تظهرُ
ونوارسُ تعلو . . تبعدُ
وذرى آمالٍ . . . تتكسّرُ .



ARCHIVE

أغسطس - سبتمبر

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

1987



« فتى موسى والتابوت »

شعر /
السيد حماد أبو العلا

لا تلقوني في التابوت
لو جاء الهم أشق اليم أشق الموج أفوت
يا يوشع خذني من أغوار اليم
فالبحر سراب كذاب في لون الدم
خذني للحوت الموعود
خذني للقارب والسور
خذني للطفل المولود
خذني للفجر الموءود
يا يوشع قل للشمس تكف عن الدوران
يا يوشع قل للفجر يهب كعطر الحب على الانسان
يامن وقفت الشمس
فلتنظر حال الانسان

يقسو في كل الأزمان
يعدو ينضو ثوب الانسان
إن كان الفجر يشير إلى الإتيان
أخرجني من هذا التابوت
لكن
إن لم أصبر
أو لم تقدر
فاتركني في جوف الحوت
أبلى وأموت
واربط صخرا في التابوت



شعر
حسین علی محمد

[illegible]

(١) الغزاة

قُرْحِيَّةُ الْأَلْوَانِ فِي قَمَمِ الْجِبَالِ
قَمَرَاءُ فِي أَلْقِ اخْتِيَالِ

<http://Archivebeta.Scribd.com>

قُزْحِيَّةُ الْأَلْوَانِ فِي قَمَمِ الْجِبَالِ
قَمَرَاءُ فِي أَلْقِ اخْتِيَالِ
فِي ثَغَرِهَا بَعْضُ الْقَصَائِدِ
وَالْحُرُوفُ مُهِمِّمَاتُ
هَلْ سَتَبْدَأُ بِالنِّزَالِ ؟
فِي بَدْءِ أَحْرَفِهَا الرِّشِيقَةِ
تَصْهَلُ الرِّغْبَاتُ فِي جِسْمٍ تَدْلَهُ بِالْجَمَالِ
فِي غَيْمَةِ الْأَطْيَافِ غَابَتْ
وَالْمَدَى رَحْبُ
وَوَقَدْ الْجَنَسُ يَعْصِفُ بِالْخِيَالِ ..
مَاءٌ لِهَذَا الْأَرْضِ

يرسمُ بحره في الأوج
يُطلقُ سفنه في الموج
يرفعُ صوته
في موكب للحج
أين غزالة طارت من المجنون
في قمم الجبال ؟

□□□

(٢) بنفسجة في الجحيم

عناقيدُ جمرِكَ تقذفُ بي في الجحيم

يراودني الماء ..

عن غورِ عمرٍ ،

رجيمٍ

تقافز

بين الأسنةِ

والفكرِ الذاهلةِ

أساريرو وجك

تحضنُ بين الغمائمِ والجرحِ نافرَ شوقٍ

بحجمِ الأهلةِ والأخيلةِ

وكنْتُ رسمْتُكِ بين المياهِ بنفسجةٍ

للمغامرِ

حينَ يعضُّ السؤالُ نواجذهُ

يلتقي في الطريق المغاير بالصوت
يفتحُ الزلزله



وأنتِ كما أنتِ
تمتشقين الحسام
ونبضك رقرقة الطير
حين يُفكُ القميصِ عن الأبيض المتحفّر
حيثُ يحاصرني البرقُ
نهدك كراً
وخاصرة الموج تهترُ ، تبعثني من مواتٍ
فأعبتُ بالحلمة القاتلة
وآيتك : الطيبُ المستطابُ
تمدّد ظلُّك فوق الفراشِ يبلّله الصوتُ
والنغماتُ العذابُ
وهذا الغمامُ : الندى - الرضابُ
وأفكك ظلّ الفراديسَ تفتحُ أبوابها
هل تعودين لي في مساءٍ يضمخه الشوقُ . .
أيتها المهرة الصاهلة





شعر/أيمن كمال شرفت

من يتمي مثلي إلى لونِ السَّاءِ
ويستقرُّ على شطوطِ الابتسامةِ
فارعاً في الطولِ، في سحرِ المسافةِ بيننا
ويسافرُ الشوقُ البسيطُ إلى أناملهِ الرقيقةِ
من ينحني مثلي ظلالاً
يحتويها الحزنُ يثرها الترفُّقُ تبتسمُ
من لا تغادره الخطوطُ ومن يسافرُ بينكم غيري
يا آخر العهدِ انتظرنا حاملين الأفقِ
منسحجين اشجاراً وأعمدة مضيئة
الحزنُ مُنشرَحٌ، والصمتُ أحياناً يفاجئه انسيابُ الوقتِ
الضوءُ منهممٌ، فاستهتروا بالنجمةِ العذراءِ والقمرِ المعذبِ
من مساحاتِ الهواءِ

الطفلُ مكتئبٌ كثيراً، سلموه إلى الوطن .
واستوثقوا أن الأهله لا تغيرُ شكلها دوماً
وأنا سوف نحزن كلما افترَّ التذكرُ عن ملابسهِ البريئه
مصطلحٌ كثيراً شكّلنا نحن الأُحبه
دائماً نختارُ موعداً . ، عند اهتداءِ الضوءِ للأشياءِ
مُجملةً ومُجتزئه
يشاركها التسامحُ والنأيُ المرفهُ لونَ الكحلِ منتشرًا
على أطرافها الخضراءِ
أحياناً يُندى الدُمعُ ملمسها ويجعلها ضبابيه
وتسقطُ في هدوءِ الليلِ
أكواباً من الشايِ أُرديه مُعلقةً
ونافذهً يغالبها الهواءُ الباردُ الإِظلامُ
والسهرُ الذي يختارُ أوجهنا
ونهرُ أطرافِ الملابسِ في الصباحِ
نشتري للبردِ دفئاً
للعيونِ مساقطاً للضوءِ
نرسمُ في الجباهِ بوادِرَ الإحساسِ بالألفه .



القصر القديم

قصة قصيرة بقلم /سوريال عبد الملك

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(١)

العبّاس « ... تخترق تنافر الزحام نحو
ملاعب السُّحب ، إذا كانت « رجاء » ما
تزال في شرفتها .. فهي بالتحديد خلف
الشرفة الوسطى للمئذنة ، وعبّاس لابد
في مقهاه .. يرنو إليها من وراء حائط
الزجاج ... بعض كرشه على سطح
المكتب .. فخورا بزحام الروّاد ..
ورنين الهاتف .. وضجة المذياع ..
وتحيات النفاق المنهالة على سمعه من كل

توقف ، ثم نظر الى الوراء : الشُّط
يستقيم قليلا .. ثم ينحني عائدا الى
البيت ، لكنه يعود فيمتد امتدادا دائريا
شاسعا ... ملتفا هناك بأمواج البحر
البعيدة .. الى أن يروغ الشُّط والمدى في
ضباب الأفق ..

وتلك مئذنة « المرسى أبو

راقصة البوق مدللة الألوان ، هبط منها
فتى وفتاة في ميعة الصبا .. مُعْطَرَيْن
بروائح البحر .. ومرتدين شبه ثياب ،
عبرا الشارع متأرجحين عناقا ولها ، لف
خصرها بساعده فاتكأت عليه مرتمية
بنصفها العلوي إلى الوراء ، تباطأت
خطاها .. مترنحة وميئة من الضحك ،
جذبها إليه أكثر فتزايد دلالها ، راح
يجررها مقهقهها .. مفتشا الأرض بعينه
خلف قدميها .. كمن يللم ما تناثر من
ضحكاتها على الطريق ... إلى أن اختفى
بها داخل عمارة جديدة شاهقة ..

لاحت أمامه امرأة شابة ناضجة ..
تحتضن الناريين فخذها على رصيف
البحر .. بيد تمكّن طفلها من الثدي ..
وبالأخرى تقلب كيزان الذرة فوق الفحم
الملتهب .. مشدودة البصر إلى السعادة
التي دخلت العمارة الشاهقة ، هذا
وجهها كاملا !! سبحانك أيها الفنان
الأكبر !!! كل هذه الفتنة لوجه واحد ؟!
ثم ترمي بفنك المذهل على أسفلت
الرصيف ؟! مدّ الطفل ساقه نحو النار
فلطمته على فخذة العارية .. انتهت إلى
ذلك الواقف يحدق في جمالها .. فأسبلت
جفنيها حياء على السحر الحزين ..

اتجه ، عيناه الآن على ذراعيها
العاريتين .. ترتفعان نهشا في حلاوة
الوجه المضيء .. تجوسان نهبا في جدائل
شعرها الليلية الوضيئة .. المعطرة أبدا
بطراوة الأنوثة وطراحة الندى ...

هائمة العنق الآن يا حُلُمي الجميل ..
تخمين أين أصبحت على الطريق .. ها
أنذا ما أزال بجوار بحرنا الحبيب ، مسافر
يا حبيبي .. وسأعود إليك على أنغام
أشواقني .. لنطرز عشنا سويا بلائيء
الهوى .. ثم نتعبد عناقا في محاريب
الليل .. كيلا يحطّ على عشنا إلا وفي
جبينه القمر ..

الوقت يتأكل سريعا ! لكن الأمواج
تتدافع .. سيل نداءات عليه من
المجهول ، تتقاذز خلف أضواء
رذاذها ... تتسابق زبداً مشرقا من
ماضٍ يهيج ، أيها البحر .. كم ركبك
باكيا فوق ذراع أبي وصدر أمي ! وكم
لطمتك ذراعاي الصبيّتان فسامحتني !
وعندما جئت إليك يوما برجاء .. رحت
ترقص من حولنا فرحاً .. وتزفنا موجاتك
بضحكات الحب والمرح .

توقفت بجانبه سيارة مكشوفة ..

رِيفِيَّ فارُعْ يهروْل .. حامِلا على صدره
عجوزا واهنة .. مُهْدِداً بيده رأسها
القلق على كتفه ، الملابس السوداء المتربة
تلفَ جسدها تماما .. إلا من شعرها
الأبيض فقد انحسرتْ عنه الطرحة
الكابية ، الرجل مندفع بها يشقّ الميدان
غير عابئ بالخطر .. مستوقفا أكثر من
عابر يسألهم عن الطريق إلى « القصر
العيني » ، بائع سِجِّ شبه أعمى مصمص
شفتيه في إشفاقية ذابلة .. وقاده نحو
شارع الجلاء ...

لست من الخلف كفّ مترددة :

حقّ رغيْف عيش لله يا حبيبي !!
أعطاه حقّ عشرين رغيْفا ..
إلهي ربنا يفرحك بشبابك ويرزقك
بينت الحلال !!

○○○

السيارة الروسية المتجهمة الوجه ..
واستقبله زملاؤه بمرح المحاربين ،
شاركهم قليلا ذكريات الاجازة
القصيرة .. قبل أن تلفّه غيوبة
الهموم .. بدا الطريق من خلفه رمالا
تضاف إلى رمال .. والأيام أحجاراً محترقة

تطلع إلى تمثال الباشا عن يمينه
مهموما ... ويساراً قَبْل بحر
الاسكندرية بنظرة شاسعة ، ودّع بعينه
الطفل الجميل .. متمنياً لو كان طفله ،
ثم عبر الميدان إلى شارع المحطة ..
متعجلاً .. محدّقا في الناس والأشياء ..
وذاهلا عن كل ما يحقدق فيه .. حتى وجد
نفسه أمام شبك التذاكر ..
التقط نصف التذكرة مهرولا ..
فالقطار كان يصفرّ للرحيل .

(٢)

القاهرة ... والزحام لا يطاق !!
كيف يَأْكُل هؤلاء الناس تُهْزَمُونَ ؟!
اللافتات متلاصقة : المسرح الكوميدي
يقدم ... و .. فيلم الموسم .. البيرة
والبلمونت .. سهرة العمر بالعشاء
والرقص تحت سفح الهرم ... ومطرب
الثورة .. وراقصة العروبة ..
والسيارات تتصايح .. « المترو » يخفي
« الترام » وكادت سيدة أن تموت تحت
العجلات ..

الحافلات تنهب دروب الميدان
كقذائف الموت .. ووسط الزحام انبرى

تساقط في بحيرة آسنة بلا شطوط ..
والانسان سجيناً بريثاً طال سجنه تحت قبو
الزمان .

أيقظته الضحكات .. لكن أفكاره
عادت تشده إلى أكثر من طريق .. حتى
وصلت السيارة الى أول موقع للجيش ،
هبط زميل ، بدأ الجنود يغطون الأرض
بخوذاتهم ومدافعهم ، الموقع الثاني ..
والثالث .. وهذا موقعه ..

المقعد القماشى المريح .. والمكان
الآمن حيث لا تراه عيون اليهود ، موعد
نوبته لم يحن بعد ، تعلقت عيناه تسليّة
بمكبب الغروب ، خطرت له فكرة كانت
تراود طفولته .. ترى ! هل يستطيع أن
يطير إليها فينقذها ! كيف يا أيها الطفل
الذي ما يزال بداخلي ؟! ومتى ترحل عني
بكل أحلامك المضنية ؟! هذه الشمس
كم هوّت أمامك في بحر الاسكندرية ..
لكنها كانت تنهض فتية كل صباح !!
إرغمى بمقعده إلى الوراء حتى استقرّ مائلاً
على تلّ التراب ، الشمس مُحْتَضِرٌ ولا أحد
سينقذها ، دُفِنَت الآن في رمال الأفق ، لم
يَبْقَ إلا جفنها ملتهب الاحرار .. ناثراً
على قبرها خيوطا مديدة من دماء ، ارتفع
بصره صوب سحابة تمرح في الأشعة

القانية ، هذه السحابة بنفس النسب
كانت عذابه ذات ليلة بعيدة ، لم ينته من
رسمها إلا قبيل الفجر ، وفي الصباح
أُعْجِبَ بها معلم الجغرافيا .. فكتب
عنوانها بالجِبر الأسود بخطه الجميل
(أمريكا الشمالية) ... ها أنتِ أيتها
الطبيعة البارة .. ترسمينها بعشوائية
دقيقة وتعلقينها في الفضاء !! لكن
السحابة بدأت تتخلخل ... هبّت رياح
الخريف الوليد تصفعها حتى هدّمت
النسب المريحة .. استطالت قمة
الخريطة فصارت عنقا لحية رقطاء خبيثة
الحركة .. في مقدمتها تشكّل رأس
بشع ... وتكاثف قلب الخريطة حتى
أظلم .. استحال إلى زحام من أمعاء
سوداء متفتحة .. دامية الخواشي ..
مثل تنين هائل حقوق .. يتلوّى على مخدع
من اللهب .

غاص بمقعده في التل .. ليتابع المشهد
المقبض سابحا في رحب الفضاء ..

أفلت التنين مع الريح .. وحشاً
هائجاً يتلمّس النجاة .. ألعاب السحب
أمسّت في عينيه حقيقة زادت قلبه
انقباضاً .. احتكّ الوحش بسحابة على
شكل عنزة مستكنة فابتلعها .. لم يبق

منها إلا القرنان بارزَيْن فقد ضاق عنهما
الكرش الكتيب .

ابتعدت عيناه كراهيةً عن مكان
الحادثة ، السحب الصغار تهيم في كل
ناحية .. حملاناً وطيوراً .. قِرْدَةً وغموراً
وملائكة .. كلها ترقب الوحش الهائج في
رعب .. ولا تملك الإفلات من طريقه إلا
بمشيئة الريح ..

أطرق نحو الأرض زمناً .. ثم عاد
يحدّق في السماء ، التّينُ الآن تفتّت ، فرح
فرحاً مشوباً بالتشفيّ ، وأشلاؤه ،
ازدادت تبعرأ .. ثم هاجت الرياح
تدفعها قسراً في جنازة النهار .. الدماء
المشتعلة عند الأفق جفّت وأهيل عليها
المساء ، وتنفّ السحاب ازدادت
قتامة .. فبدت كحشراتٍ قتيلةٍ تلتطّخُ
جدرانَ السّماء ..

في أقصى اليمين رأى سحابة داكنة
البياض .. أخذت شكل عجوز مجهدة
تساند على الخواء .. إشرأبَ عنق
العجوز .. كثيراً كثيراً حتى انفصل
بالرأس سابحاً إلى أعلى ، الفم مفتوح على
دهشة ذليلة .. والجسد المهشّم يلهث
خلف رأسه الضائع .. بذراعين هامدتين

تفتّشان الفضاء .. كَمَنْ تتلمسانِ عنقَ
التّينِ عبثاً أو الشيطان ..

ظل يحدّق في بقايا المرأة السّحاب ..
حتى ابتلعتِ الظلمة كل شيء ، لم تعد
عيناه تميزان سوى نجوم بعيدة .. ترتعش
بضوء كسول .. مثل جيش مقهور ..
يتثائب ضيقاً على ضفاف المدى ، تكاف
من حوله الصمت والظلام .. جاهد حتى
استردّ نفسه إلى الحقيقة الجاثمة ..
فارتقى التل زاحف السمع والبصر ..

من أول شبر في سيناء يزحف ثأرك
خلف اليهود !! وكالليالي السابقة بدأت
الحركات المريبة على الضفة الشرقية ، رأى
بعض أشباحها بمنظار الميدان ..
وحقيقتها اختفت في جوف البُعد
والظلام !! أيها التاريخ يا صديقنا
القديم .. لا تقلب الصفحة وبها كل هذا
العار .. تمهّل فقد نلّي عليك جديداً
كالقديم !!

هبط إلى غرفة العمليات .. لا جديد
بعد !! بعد ساعة تحين نوبته ، ساعة
كاملة الطول والعرض والسّمك
والبرودة ، وصديقي أنت أيها الليل ..
إلا أن ظلمتك ثقيلة وصحراءك صامتة !!

العصر الذي لوثة فحيح الانسان
الدنس؟! عبّاس أيها الكلب الدّسم ..
كم أنت صالح لتكون قذيفة تعبر
القناة .. لعلها تصرع عدوّاً هناك وتحترق
معه ! نحن نستنزف عنصريّتهم ..
فليتهم يستنزفوننا تخلّفك ! كل ما أضفته
للحياة مقهى .. يحتسي فيه المتعبون
هموما جديدة .. تتاجر تجارات يلوّثها
الغموض .. تبدّل السيارة والسائق كلما
اعتري أحدهما القدم ، كلما ازددت ثراءً
انتفخ كرشك وطال شاربك ! ترضع
« الشيشة » نهرا وتحتضن الغاب
ليلا ... وعلى الدوام تحلم أحلامك
البذيئة !

أشرق في خياله وجه رجاء ، بدّدت
ضحكاتها السكون من حوله .. فقد
أخذت تقص عليه الحوار مرة أخرى ..
عندما ذهبت للقاء عباس في موقع
البناء ..

« أنا محسوبك والله ! ضحكة واحدة
من فمك الحلو بالعمارة وصاحب
العمارة .

ربّنا يجبر بخاطرك يا « معلم » .

جبر خاطر لأ يا استاذة ! أنا كلامي

جثة سوداء أنت تزحم الفضاء !!
ونجومك دموع تلتمع في مآقي القباب
الواجة !! آلاف الصحاب ماتوا على
الضفة الأخرى بلا قبور ولا ثمن ..
فلمن تنتهّد أيها النسيم؟! وما أنت ياهذي
الرؤى المبهمة ! التي تنادي القلب من
خلف أسوار الليل؟! يا ثمار الحياة
البديعة من البشر ! والنباتات الحبالى
بالثمر ، أيتها القبلّة الرائدة في الجنّة
الضائعة ! لمن العيون المفعمات بالحنين؟
يانداء الشفاه إلى الشفاه ! رجاء !

يا حبيبة العمر الضنين ونشوته!! ...
يا حلاوة البسمات على وجوه الصغار !
والنبات الطفل يتسلق الطين الى بهجة
الأضواء ! يا أنات النّاي لفراق أوتارها !
يا ذروة الحب خلف الجدران وفي أعماق
البحار .. تزغردين كلما تجددت في دفئك
أجنّة الحياة ! ... والشروق والمغيب
والفجر والأصيل والسّحر ! يا دمة
العروس فرحاً على عتبة عشّها ! وحذاء
الريح للمطر ! يا شوق الموجة الغريبة
للسطوط الغافية ! وغناء الطير على مخادع
الربيع ! وأمسيات الهوى على الشاطئ
المندى بالأمل ! يا كلّ صور الجمال !
تتمزقين هنا وتموتين؟! تخنقك حقارة

جدّ في جدّ .

واسكنك في أجدع عمارة عندي من أول
دور لآخر دور . . آه ! أصل أنا موتي
وسمّي حدّ غيري يشوف طُرف فستان
حريمي ، طيّب علي الحرام أخلص
ضميري من ربّنا وانقل العمارات كلها
باسمك ! أصل أنا جدع واعجبك
وكلمتي لا يمكن تنزل الأرض . .

طبعاً فاكراً اننا دفعنا لك أول مرة
خمسین ، ومرة بعدها سبعین ! وآخر مرة
تسعين .

أكذب على الله ؟! حصل يا ست
الكلّ !

وإن شاء الله قبل ما تشطب شقتنا
نكون دبرنا لك الباقي .

لكن قولي لي ؟ خطيبك مهندس
بصحيح ؟!

مهندس عظيم وحالياً في الجيش . .
سبحان الله !! مهندس يا خلق ويدفع
الخلو بالتقسيط !! وأنتِ عدم المؤاخذه ؟
مالك ومال الحقوق ووجع الدماغ ؟
تبهدلي عينيك في « العالَم » ؟ حرام ! عليّ
الطلاق حرام !!

العلم حرام يا معلم ؟

آي نعم حرام ، طيب وإيمانات
ربّنا . . لو في حريمي غزال يشبه لك . .
أطلق الكل من الصبح واعملك شغلتي !
أشيلك على كفوف الراحة ليل ونهار . .

تعيش يا معلم ، خلاص اتفقنا نستلم
الشقة بعد شهرين . . ؟

وانقل الملكية واسجل بمعرفة
المحامي ، أصل أهم حاجة في الدنيا يا
صاحبتی . . الضمير ، وحيث ان ربّنا
موسع على النبي آدم . . فلا بد أن النبي آدم
يوسع على حبابيه ، يعني يقسم خير ربنا
بينه وبين الحلوين ! وعلى رأي المثل . .
كلّ لبیب بالإشارة يفهم»^(١).

(٣)

اقترب الفجر . . صوت الانفجارات
الليلة فوق طاقة الأذن ، القذائف المعادية
قلّ عواؤها ، مواقع مدفعيته تنفذ الأوامر
بامتياز ، قائد اللواء على التليفون .
استمرّ . . تصويباتكم رائعة . .

استمر يا حضرة الرائد . . . هذا قرار
ترقية .

ونسي الأمر في ثوان فقد عادت
القذائف تحاصره ، إزدحمت الغرفة
بالتراب والدخان . . . وحمل « تليفونه »
وتبعهم ، بضعة أمتار ويصلون إلى المخبأ
العميق الآمن ، دقائق وتنتهي المعركة ،
قائد اللواء على التليفون :

كل المواقع تضاعف الضرب على أبعد
مدى .

انتهى العدو إذن !! وهذه هي المطاردة
الأخيرة !! أعطى أوامره هذه المرة صارخا
في فرح ، توقفت القذائف لحظات . . ثم
عادت تتلاحق إلى أبعد مدى ، صرخ
أحد جنوده من بعيد صرخة قاسية ،
زحف إليه ملهوفاً ، بعد لحظات من
الزحف أحس بجسمه ثقيلًا ، زجر نفسه
عن الاستسلام للتعب وتابع الزحف . .

أين الإصابة ؟

لم يردّ الجندي على سؤاله .

أين الإصابة . . ؟

غرقت يدها دما . . ملمس الدم
ناعم . . ولزج ، أحس كأنّ صوته

سقطت قذيفة على السقف ، امتلأت
غرفة العمليات بالتراب والدخان ، أمر
جنوده بالانتقال . . ثم سحب تليفونه
وتبعهم ، من على سطح الأرض رأى
النيران غولا يلتهم الشاطئ الآخر ، من
غرفة العمليات الاحتياطية أعطى أوامر
بضرب مواقع معينة ، تلقى على الفور
أخباراً سارة . . العدو لم يعد ينسحب
وإنما يتبدد . .

أولى خيوط الفجر بدأت تحومّ عالياً . .

المواقع الإضافية تشتبك في
الضرب . .

هكذا أمر قائد اللواء ، تزاوجت
القذائف حتى أصبح الضجيج مزلّزلاً
لقيمة الإنسان ، وفجأة وقع انفجار غطى
على كل الهدير ، برج المراقبة يقول :
مخزن ذخيرة العدو انفجر . .
مبروك . .

على الفور راحت تتعانق في الشرق
سلسلة متلاحمة من دويّ متصاعد مفزع ،
قائد اللواء على التليفون .

اهنّك يا حضرة الرائد . . استمرّ .

أنا نقيب يا أفندم !!

يضعف .. هل أصابه الخوف ؟ الدم
ساخن .. وبارد .. ويسيل من نواحٍ
شتى على ملابسه ، أشباح كثيرة تزحف
نحوهما ، قائد اللواء على « التليفون » ..
أوقف الضرب .. انتهت مقاومة
العدو ..

وتقدم أحد مساعديه فأمسك بسماعة
« التليفون » ليتلقى بقية الأوامر ، أما هو
فلم يسمع بعد ذلك شيئاً إلا في اليوم
الثالث ..

(٤)

رجاء !!!

لكنها لم تكن رجاء ، رفع جَفَنِيهِ
بصعوبة .. فرأى حول السرير أشخاصا
غرباء يحملقون ، حاول أن يتحرك
فأشاروا له بالهدوء ، أطرافه باردة ،
ورأسه يغلي تحت لفافات ثقيلة ، تيار
« أكسوجين مُسَلَّطٌ على أنفه ، وهذا
المنتصب الى جواره جهاز تغذية ، وهذا
لنقل الدم ، أفلتت من عينيه دمعتان
أسرع إليهما منديل الممرضة وهي تتصنع
الابتسام .

حمداً لله على السلامة يا حضرة الرائد ،
كله تمام ..

جاهد ليردّ عليها .. فلم تصدر عنه
إلا همهمة غامضة ، إرتخت نظراته
استسلاما ، واستطرد العرق يلبّد
لحيته .. منحدرأ على صدره العريض ..
وجاءت أمه ورجاء من الاسكندرية ،
ثم تبعها إخوته الصغار بصحبة عباس ،
لم تتحبّ رجاء أو يُعَمَّ عليها خوفا من
إبعادها عنه ، فقط ركعت على الأرض
بجواره ..

وأخذت عيناها تتسلقان الطريق إلى
عينيه مرارا وتسقطان ، همست إليه
بكلمات كثيرة شائئة ، ضاع منها في
الغيوبة مرة أخرى ، راحت توقظه
بقبلاتها .. على يديه .. وعنقه ..
وصدره .. وجبينه ، ولم يستيقظ ،
سحبت الغطاء الأبيض لتدلك قدميه ،
نَدَّتْ عنها صرخة مدوّية ، كانت الساق
التي تبحث عنها ضائعة ، ضاعت معه في
الغيوبة .. فلما أفاقت انهالت على خدّيا
لطمًا موجعا كَمَنْ مَسَّهَا خَبَلٌ ، ترامت
إليها همسات الأطباء عن عملية أخرى في
العمود الفقري ، تهاوت عاجزة عن
الصراخ .. الى أن أرغموها بالمخدر على
النوم ..

تعبت ذراعاً الممرضة .. فتقدم
عباس .. تناول منها خرطوم الأكسوجين
هاتفا :

○○○

« شَدَّ حيلك يا بطل ! وإيماناً ربنا
أنتَ فُلّ ولا فيك أي حاجة » ..

أفاقت رجاء بسحابة أمل شاحب في
عينيه ، استطرد عباس وإحدى كفيه
تهرس قمة كرشه :

انهالت عليه ركلا وصراخا .. حتى
وجد نفسه خارج الغرفة مع الآخرين ..

وأفاق

توارى الباكون حتى جفّفوا دموعهم ،
أمّه كانت تقبّل بدموعها العرق والبرودة في
كفيه ، ورجاء تمرّغ رأسها في الفراش
قريباً من الساق الضائعة ..

ماما ؟

حبيب ماما !!

واقتربت معها رجاء ، ابتسم لها
ابتسامة متشجّجة ، ثم اتسعت عيناه
قليلاً .. وراحتا تحمّلان في لا شيء ..
نعم يا حبيب مامه .. ؟

« اسكتي يا حادثة حرام عليك ..
الكلام يتعبه » !!

خيّم الصمت إلا من حديثه إلى
نفسه .. مجرد ارتعاشات يرتجّ لها وجهه
وتتقلص شفاته بينما خياله يلهث ..
يتعجّل احتواء الحياة فينكفى ، لحظات
في الغيبوبة ثم ينهض جاعاً ، يجري على
الشاطئ ، من مسجد « المرسي أبو

« وسيدي المرسي لانت خارج من هنا
آخر عظمة » .. وعلى الحرام من بيتي إن
ليلة الدُّخلة على حسابي !!

انحنّت قبله ، واحتضنت وجهه
تقبله ، رفّت على شفّتيه ابتسامة ودّية ..
احتوتها بشفتيها في نهم ، نهضت تمسّك
بالخرطوم ، تمسّك به عباس في شهامة
لزجة ، تبخرت الابتسامة الودّية ..
وغرق تماماً في الغيبوبة ، خطفت
الخرطوم ، تمسّك به أيضاً ، ركلته
صارخة ، ابتسم لها ، توالّت صرخاتها
وركلاتها ، بدا على وجهه استهجان
لسلوكلها .. لكنه استدرّك قائلاً :

« وماله !! ربنا يسامحك ! أنا فَرَضُ
عليّ اتحمّلك !! »

العباس « إلى « الرمل » .. إلى المنتزه ..
 فالعمورة .. ثم يعود متلهفا إلى
 « الشاطبي » .. حيث كلية الهندسة ..
 وكلية الحقوق و « كازينو » الجامعة ،
 رجاء تجري على الكورنيش متعثرة في
 ردائها الضيق ، تميل إلى « الكوبري »
 الممتد فوق مياه البحر إلى « الكازينو » ،
 قفزت فاعتلت « الترابيزة » الأخيرة ،
 النافذة الزجاجية مفتوحة على البحر في
 بذخ ، احتضنت حقيقة كتبها فوق ثدييها
 النافرئين وقفزت ..

لا لا يا رجاء !!

مالت بوجهها المرتعد فأغرقت وجهه
 بدموعها وهي تردد بلا وعي :

« خلاص يا حبيبي أمرك !! »

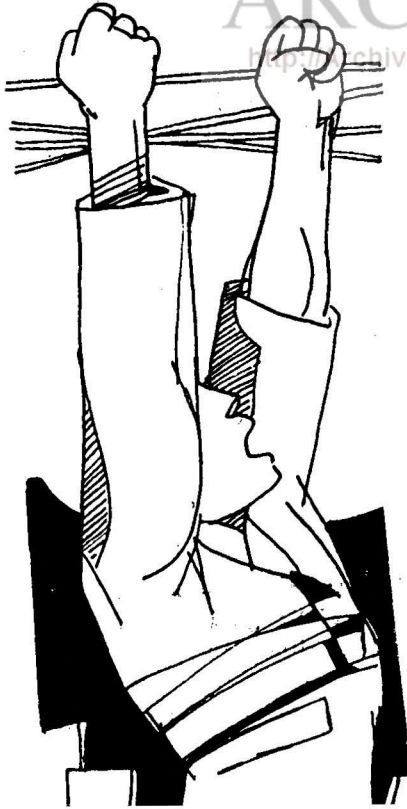
تشبث « الجرسون » بردائها صارخا :

« حرام عليك يا أستاذة !! »

الباشمهندس طالب لك كاساتا »

لكنَّ الرداء تمزق ، واندفعت رجاء
 طفلة مجنونة فقفزت ، اعتلت ظهر موجة
 عالية كسنام الجمل ، لكنَّ الجمل برك
 فجأة فانقلبت بين أقدامه ، احتواها
 الحيوان تحت كرشه الهادر وراح يلتهمها في

نهم ، تدافع الرواد يحدقون ، ظلوا
 يتزاحمون حتى دلف عباس من باب
 الكازينوزاعقا فيهم ، تفرقوا ، وهجم هو
 على النافذة ، استند على حافتها
 بكرشه .. ورفع عصاه نحو البحر يهدد
 قطعان الجمال الصاخبة ، ازدحمت الغرفة
 بالتراب والدخان ، مخزن الذخيرة
 انفجر .. والضجيج عاد ، قائد اللواء
 على « التليفون » .. استمر ..
 أهنئك .. دبرنا لك الخلو .. هو أهم
 حاجة في الدنيا الخلو .. والضمير ..
 والفجر .. والنأي .. والصغار ..
 والشروق .. ومغيب الإنسان الدنس ..
 والسحاب .. والكرش الكتيب .. قائد



الأطباء الآن في الداخل وحدهم ...
ابتعد الجميع بالأمر إلى أقصى
الردهة ، لم يَبْقَ أمام الباب إلا رجاء ..
ممددة على الأرض حافية ذاهلة ، وعباس
إلى جانبها يحقّف عرقه لاهثا ، مدّ يده
فالتقط ذراعها ، شيئاً فشيئاً احتوى
جسدها كله تحت إبطه الفحل ، فُتِحَ باب
الغرفة ، خرج مدير المستشفى في
المقدمة ، مدّ يده مطأطئ الرأس إلى
عباس ..

ربّنا يعوض عليك يا حاج .. البقية في
حياتك !!

ربّنا يبقي لنا حياتك يا سعادة البية ..
كانت رجاء قد سقطت من تحت
إبطه .. فعاد يستنهضها في حنان خشن ،
وهي مغمضة العينين راح يجرجرها إلى
بعيد ، يده الخالية تلوّح لكل مَنْ في
الردهة .. وشفته تتعثران في كلمات
متأكلة ... يتعجّل الردّ بها على كلمات
المعزّين ..

اللواء على « التليفون » .. يصرخ
« حوشوا » .. الطرحة وقعت والشعر
الأبيض بان ، الحقوا .. ناولوها حق
رغيفين لله ... حرام .. النار شوت
السّحر في « الوش » الجميل ... القصر
القديم هدّوه ... دلّوها على القصر
الجديد ... ربّنا يفرحك بشبابك
ويرزقك بينت الحلال ... رزقنا والحمد
لله ... في كل ناحية جنازة .. وفي كل
شارع قتيل ... أصلهم ماتوا .. لمّا
اختشوا ماتوا .. موتوا .. « ولا تحسبنّ
الذين قتلوا ... صدق الله العظيم » ..

اقتربت منه رجاء لتبنيّ شيئاً من
تمتماته .. لا فائدة .. تآرجح العقل مع
الخيال .. وتخبّط الخيال في حال
الذكريات .. غاصت الذكريات في بئر
عميقة مظلمة ... ثم طَفَتْ ... وعند
السطح الراكد انطفأت ... انفرطت
حَبّات المسبحة في الأركان المعتمة ..
تململت الحياة فانسحبت راحلة .. وبقي
الجسد وحيداً ساكناً لا نذراً بالفراش ..

رائحة الياسمين

قصّة - محمد سمارة



كانت المقبرة معزولة خارج القرية. لو اجتمعت طيور الدنيا في تلك البقعة وكان على المرأة أن تقطع ثلاثة أميال وتنحدر بمحاذاة ساقية مهجورة، مخترقة امتدادا من العاقول، ثم تنحرف شمالاً لتعبر قنطرة خشبية حيث تجدد نفسها هناك، وثمة تجلس قبالة ضريح الزوج بسكون، وتهمس بسورة الفاتحة، ثم تمشي يدها إلى صرة من القماش وتفكها لتخرج حفنة من الحبوب تنثرها حول الضريح. وفي دقائق ترفرف الأجنحة وتأتي الطيور من المرتفعات القريبة وتجتمع بين يدي المرأة. ترقب هي ذلك باغتيال، وتتمنى

لو اجتمعت طيور الدنيا في تلك البقعة الصغيرة. ويخيل اليها أن زوجها يرمقها من داخل الضريح بأسماً، مغتبطاً، وكان جل ما تتمناه أن ترى المقبرة وقد تحولت في يوم ما إلى بقعة كبيرة من الياسمين. شريط يمتد بلا نهاية، مخترقاً امتداد القرى المجاورة، مؤلفاً شكلاً على هيئة بساط أبيض وينتهي عند المقبرة. إنها ستجد نفسها إذ ذاك في حالة من الشوة والخدر... وقالت في نفسها من يدري.. ربما تهب عاصفة ترابية تحمل معها بذور الياسمين. بعدها تظطر السماء

وينهض الربيع . واختنق صوت الشاب . ودهشت

المرأة قالت :

- يبدو أنك متعب . هل جئت مشياً من
قرينتك ؟

- كلا . . إن قرينتنا بعيدة . لقد نزلت من
السيارة العسكرية التي مرت قبل قليل .

- هل تسكن في القرية رقم ٦ ؟

- ليس تماماً . . أنا من البيوت التي تقع
قرب التل القديم . . هل تعرفين آثار
التل القديم .

- حسناً أعرفها قبل أن تولد أنت .

ابتسم الشاب محرجاً ، مسح عرقه
بمנדيل ورقي وهمَّ أن يرفع «بيرته» لكنه

عدل عن ذلك . لوح بيده متردداً : لقد
وصلت من الجبهة البارحة ، ومنت في

أحد فنادق المدينة ، وجئت هذا الصباح
في السيارة العسكرية .

ررفت الطيور فجأة . فنهضت المرأة
ولمست كتف الشاب :

- هنا لو سمحت . انك تخيف الطيور .
احذر أن تدوس الحبوب .

ابتعد الشاب مرتبكاً وهجس في
صوت المرأة نبرة صديقه الغائب . .

وداخلته رغبة أن يقول ما في رأسه
ويذهب :

وإذ هي كذلك فاجأها جندي برز
من مكان ما . رفع يده بالتحية . صاح :

- ماذا تفعلين هنا يا خالة ؟
دهشت المرأة وانتظرتة حتى صار قريباً

منها . قالت :

- من أنت . . لم أرك حين أقبلت .
- معذرة . لقد جئت من الجبهة الأخرى .

نهضت المرأة فصارت قبالة الشاب :

من انت ؟
ارتبك الشاب : معذرة . . هل أنت

أم حسين ؟
- نعم . . وانت ؟

- فالح . . فالح العبدالله صديق ابنك
حسين . كنت وإياه في الجبهة . . في

موضع واحد .
ظللت المرأة عينيها متأملة الشاب :

هل انت الذي تظهر وإياه في صورة
واحدة ؟

ابتسم الشاب : نعم . هل رأيتهما ؟
- انكما تظهران في الصورة ، وانتما تحيطان

بالدبابة كنخلتين . هل قلت انك وإياه في
مكان واحد ؟

- نعم . في دبابة واحدة ، وجئت
البارحة . لقد اعطوني اجازة لكي . . .

- لقد طلبوا إليّ أن أبحث عنك
لأخبرك . . .

قاطعته المرأة :

هل مررت بالقرية الأخرى، أعني
البيوت التي تحاذي المشروع الجديد ؟
- ليس تماماً. كانت على يميني وأنا قبالة
المشروع.

- حسناً. ان حسين ولد فيها. هل تعرف
ذلك، لقد ولدته في ليلة مطيرة وولدت
امراًة الشيخ في نفس الليلة. لقد ولدت
هي بنتاً.

ابتسم الشاب، وكان قد شعر بخدر
في ساقه، فحركها ضارباً إياها براحة

يده، «فرفرفت» الطيور بذعر.

- ها أنت تخيفها ثانية. لماذا ؟

- عفواً يا خالة. تخذرت ساقِي.

- حسناً. اجلس هنا. . يبدو أنك
متعب.

- أنزلتني السيارة قرب المشروع وجئت
مشياً، هل رأيت السيارة العسكرية التي
اتجهت قبل قليل إلى الشارع العام. لقد
كانت هي . . .

جلس على مرتفع حجري، فبدت
المرأة التي تكومت قبالة كأمه. نثرت
حفنة من الحبوب. قالت:

- لم أر شيئاً. كنت منصرفة إلى قراءة
سورة الفاتحة واطعام الطيور.

تأمل الشاب الضريح المطلي بلون
أخضر وكانت بعض أجزاء منه قد
تآكلت بفعل الأمطار، فنهض متقدماً من
الضريح وقرأ الفاتحة. . راقبته المرأة،
وخيل إليها أنها ترى في حركته الهادئة،
ونحول كتفيه ابنها الغائب:
- هل قلت أنهم أنزلوك في نهاية المشروع
الجديد.

عاد الشاب إلى مكانه وأخرج
سيجارة،
- نعم

- ولماذا لم يأتوا معك ؟

- نفث دخان سيجارته باضطراب:

- انهم مستعجلون. قالوا إنهم لا
يستطيعون التأخر. إنهم من هناك.

- وهل يعرفون ولدي حسين ؟

- اوه. . حق المعرفة. . تركناه آخر مرة،
وكان ضاحك الوجه كطفل.

ابتسمت المرأة، ومسحت بفوطتها
رقبتها العرقانة.

- وهل طلب إليكم أن تقولوا شيئاً؟

انخطف لون الشاب، وأخذ نفساً

- ارتبك الشاب . . شاغل نفسه بالنظر
إلى الطيور التي حط بعضها على الضريح
وراحت تهدل بطريقة أليفة هادئة،
وكانت الغيوم قد غطت جزءاً من
الشمس، فترك الظل على رؤوس
البيوت القروية البعيدة لوناً داكناً.

أشار الشاب إلى الضريح :
- انه بحاجة إلى ترميم . . منذ متى قمتم
بآخر ترميم ؟
- منذ ثلاث سنوات .
- باستطاعتي القيام بترميمه مجاناً، كنت
أعمل في البناء قبل أن التحق بالجيش .
- لماذا تتعب نفسك ؟

- يا إلهي . . لماذا تقولين ذلك يا خالة .
حسين أخي وأنت أُمي .

أخرج الشاب سيجارة جديدة، وراح
يدخنها :

- أخبرني حسين أن الوالد استشهد في
حرب تشرين . وكان هو - أقصد
حسين - في العاشرة من عمره .
- صحيح . وبكى طويلاً ولم يأكل .
- وقال إنك زغردت يوم علمت
باستشهاد أبي حسين .
- ابتسمت المرأة: يبدو أنه لا يخفي عنك
شيئاً .

عاجلاً من سيجارته :
- أشياء كثيرة . لقد ترك لدي قصيدة
كتبها قبل أن . . ألا تعرفين أن ابنك
شاعر يا خالة ؟
- شاعر . . ؟

- اجل . يقول كلاماً كالورد . في إحدى
قصائده قال كلاماً جعل الجنود يدبكون
ويهزجون . وفي قصيدة أخرى قال كلاماً
بكى له أمرنا الشاب . فلقد ذكر حسين
بصوت حزين عشقه لفتاة هجرته لتتزوج
من آخر . فهل تعرفين تلك الفتاة يا
خالة ؟

- لا أعرف، لم يكن يذكر ذلك أُمامي .
مرة أخبرني عنك . ومرة عن تقدمكم في
المعركة الأخيرة . .
- وهل أخبرك أنه أحرق دبابة إيرانية .
- لا أعرف . . فهو لم يأت بعد .

- قبل أسبوع أسر ثلاثة جنود رغم أنهم
كانوا مسلحين . لقد فعل ذلك بطريقة
مدهشة، حتى أن الأمر أدرج اسمه
ضمن من سيحصلون على نوط
الشجاعة . . ولكن . .

- هل فعل حسين ذلك حقاً ؟
- وأكثر
- ماذا ؟

- حسناً إن حسين صديقي كما أخبرتك .
 - القى بالسيجارة قبل أن تنتهي وأشعل
 أخرى . فدهشت المرأة :
 - ما هذا ؟ لماذا رميتها لتشغل أخرى .
 - إنها مثقوبة .
 - لكنك تدخن كثيراً . انها السجارة
 الثانية في أقل من خمس دقائق . كم
 علبة تدخن في اليوم .
 - علبة واحدة .
 - هذا كثير .
 - وماذا تقولين لو أخبرتك إنني كنت قبل
 التحاقني بالجيش أحرق علبتين في اليوم .
 اننا هناك لا نجد وقتاً للتدخين .
 - وحسين . . هل يدخن ؟ كان هنا يدخن
 بضع سجائر في اليوم .
 - انه يدخن مثلي . . علبة واحدة في
 اليوم .
 - لماذا . ألم تقل انكم لا تجدون الوقت
 للتدخين ؟
 - بلى . لكن حسين عاشق يا خالة .
 - ابتسم الشاب . ورأى الطيور تهب
 مرفقة دفعة واحدة ، وتختفي .



- ما هذا، لماذا ذعرت هكذا؟

- ربما رأيت شيئاً أخافها. أحياناً تأتي
نسور إلى المنطقة لتحلق بحثاً عن
الطرائد.

نظر الشاب إلى ساعته، فارتسم
القلق على وجهه:

- يجب أن أذهب. انهم في انتظاري
هناك.

- على راحتك.

- إني لم أر أهلي حتى الآن. نزلت من
السيارة وجئت إليك.

- أهلاً بك.

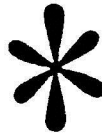
- طلبوا إلي أن أقول لك . .

- حسناً. قل لهم أنني بصحة جيدة. أنا
بصحة جيدة فعلاً، وقد زرعت في هذا

الموسم البامياء التي يحبها حسين. وفي

كل أسبوع أزور الضريح وأقرأ الفاتحة،
وأطعم الطيور، واستمع إلى الأخبار،
وأهزج في المقاتلين الذاهبين إلى الجبهة.
قل لهم أن أم حسين شجرة لا تسقط
الريح ثمارها بسهولة.

بوغت الشاب. ظل واجماً مخطوف
اللون. ولما فتح فمه ليقول شيئاً،
احتبست الكلمات في بلعومه. . لَوَحَ
بيديه مضطرباً، ثم دفع يده إلى المرأة
مصافحاً، ونهض لائثداً بالانحدارات
الترابية. راقبته المرأة حتى عبر القنطرة
الخشبية، وما لبثت أن مدّت يدها إلى
الصرّة، وأخرجت حفنة جديدة من
الحبوب. نثرتها حول الضريح وهبت في
المقبرة رائحة زكية.





ذوات أصل عربي

بمّلم : فرناندودي لاجرانخا
ترجمة : عبد اللطيف عبد الحليم

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

حينما كنت أقرأ منذ بضعة أشهر الطبعة الجديدة من كتاب «الملح الاسبانية» التي جمعها باث وميليا ، وضعت إشارة إلى بعضها الذي ذكرني مباشرة بحكايات كنت قد قرأتها في مصنفات عربية لمصنفين مختلفين . قليل من هذه الحكايات كان يسيرا عليّ نوعا ما أن أردّها إلى الحكايات العربية المشابهة ، بعضها الآخر كنت قليل الحظ معه ، فلم أعثر على أصولها برغم مراجعتي بعض المصادر التي اعتقدت أنني قرأت فيها هاتيك الحكايات للمرة الأولى .

لم أجزم بأن الحكايات العربية التي ترجمتها للاسبانية فيها بعد هي الأصل المباشر للحكايات الاسبانية ، مدركا الخطورة القصوى في اتخاذ مثل هذه التأكيدات في حقل ضخم وعسير مثل حقل الأدب المقارن دون حيثيات راسخة للحكم أشد من التشابه

البعيد ، ومع ذلك فإن الحكايات الثلاث التي عنيتها تبدو ترجمة مباشرة لأصولها العربية أو بتعبير أفضل هي نسخة طبق الأصل من الأصول ذاتها ، مع اتخاذ جو جديد لكي تقدم الشخصيات في الحكاية - بأعراف أخرى - الأهمية القصوى إلى قارئ من حقبة أخرى ، بل قبل كل شيء إلى قارئ ذي ثقافة أخرى .

دلائل على التشابه

ليس لأية حكاية من الحكايات الأسبانية الثلاث صبغة شعبية ، وليست معروفة جيداً حسبما أعتقد ، وإن كنت قد عثرت بالصدفة المحضة تقريباً على حكايات أخرى لكتاب قشتاليين ذوي أهمية ضئيلة ؛ لأنني لم أشرع في بحث منهجي .

وبالمثل يمكن القول عن الحكايات العربية المشابهة حاشا حكاية واحدة منها كما سأشير إلى ذلك في وقته المناسب ، واضح لكي نجزم بهذا ، لا بد من مراجعة عدد كبير من الأعمال الأدبية ، ومراجعة قوائم المرددات الشعبية لكثير من البلدان العربية .

أعتقد أنهم لم يشيروا إلى أصل بعيد أو قريب في الآداب الأوروبية لأية حكاية من الحكايات التي أدرسها ؛ فالرواية التي يقدمها كتاب «الملح الأسبانية» تبدو «إسبانية» تماماً ؛ بحيث يظهر من الصعب أن يفكر أحد في أصل عربي محتمل لها ، فالطابع كان دقيقاً في الحكايات الثلاث .

اثنتان من الحكايات الثلاث للويس دي بنيدو ، في كتابه «كتاب النوادر» ، ولنقل قبل أن نبدأ إن هذا الكاتب قد أبدى اهتماماً في إحدى المناسبات بماضي وطنه الإسلامي ، فسمح لنفسه أيضاً أن يستشهد بجملة تعزى إلى أحد ملوك المغرب ، جملة لم أستطع أن أحققها ، ولا المناسبة التي قيلت فيها لكي أظن أن الجملة وصلت إليه من أحد الموريسكيين متوجهاً بها إلى شخصية عظيمة ، وربما كان لها علاقة بتدمير قصور الحمراء لكي يشيدوا مكانها قصر كارلوس الخامس ، تقول الجملة ما يلي : قال ملك فاس : لماذا هدموا بيوت غرناطة ؟ على الأقل ليس في ذرعهم نحو ثلاثة أشياء : الثنورة الخضراء ، والشريط الفضي ، والخمار الأبيض وتلك هي البستان ، والنهر الذي يدور ، والجليد في الجبل يبهز البصر ، ويلطف الحرارة .

التيينات الثلاث

لنبداً بالترتيب الذي جاءت عليه الحكايات في كتاب «النوادر» تقول الحكاية الأولى ما يلي :

في أحد الأعياد العظيمة جلبوا إلى ديجودي روخاس ثلاث تينات باكورة من حائط له ، ووضعوها على مائدة ، كانت لديه شهية في التهامها ، لكن حضره البول فدخل المرحاض ، وبينما هو كذلك أكل أحد الغلمان إحداها ، حين خرج ديجودي روخاس سأل عن من أكلها ؟ حين عرف أنه غلامه قال له : قل لي كيف أكلتها ، ألم تحش شيئاً ؟ فاقرب الغلام من المائدة وأكل واحدة أخرى ، قائلاً له : لقد أكلتها بهذه الطريقة ياسيدي ، فأخذ ديجودي روخاس الباقية وقال : أقسم لك إذن أنك لن تأكل هذه الثالثة .

يحتوي كتاب حقائق الأزاهر في مستحسن الأجوبة والمضجكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر للوزير الفقيه الغرناطي المشهور أبي بكر محمد بن عاصم (١٣٥٩ - ١٤٢٦ هـ) ، يحتوي على حكاية هي جوهر الحكاية السابقة وإن كانت طريقة المحاجة تختلف ، تقول الحكاية ما يلي :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وجد رجل في شجرة تين باكورتين في غير إبان الباكور ، فجعلهما في طيفور على رأس غلام ليهديهما للملك ، فأحس الغلام بخفة الطيفور ، فأراد أن يعلم ما فيه ، فرفع الغطاء ، وأدخل يده ، فلم يجد في الطيفور غير الباكورتين ، فأخذ واحدة فأكلها ، فلما وضع الطيفور بين يدي الملك بمحضر صاحب الهدية ، أمر أن يرفع الغطاء عن الطيفور ، فغلاما رفع لم يجد في الطيفور غير باكورة واحدة ، فقال للغلام ما فعلت بالأخرى ، فقال هكذا ، وأخذ الباكورة التي بقيت ورمى بها في فمه وأكلها ، فضحك الملك من فعله .

ثمة رواية وسط في الأدب الأسباني ، وهي أقرب إلى الرواية العربية بالرغم من تفنن مؤلفها في تنميقها ، أعني الرواية التي يضمها كتاب «حياة بدرو سابوتو» للكاتب

الأراغوني براويلو فوث (١٧٩١ - ١٨٦٥) ، هذا الكاتب ومصنفه غير معروفين بما يليق بهما ، برغم أن هذا الكتاب أعيد نشره منذ سنوات قليلة خلت . أقول إن حكاية التينات الثلاث - وهن ثلاث كذلك هنا مثلها هو الحال لدى لويس دي بنيدو ، وليست اثنتين كما هو الأمر لدى ابن عاصم - أقول إن هذه الحكاية تشابه كثيراً الحكاية العربية التي وصلت إلى فوث الذي يعرف من أي الطرق وصلت ، ومع ذلك فإنه محتمل جداً أن فوث قد عرف «كتاب النوادر» لمصنفه بنيدو الذي استغل موضوعاً ما كما سأذكر فيما بعد تغطي الحكاية الجديدة التي يلعب فيها دور البطل الحاذق بدر وسابوتو . في الفصل الثاني عشر من الكتاب تقريبا ، ذلك الفصل الذي يحمل على وجه الدقة عنوان «حول عمولة التينات الثلاث ، تقص الرواية ما يلي :

في باحة تل كورونا مزرعة تين لم تثمر فيها سلف قط ، وفي هذا العام أثمرت ثلاث تينات عجبا ، غضة ، فائقة ، فقرر المجلس أن يبعث بها إلى صاحب الجلالة ، وأن يقوم بعبء حملها بدر وسابوتو ، وأمروا أشهر بائع أسفاط في وشقة أن يصنع سفطا بدعا ، له ثلاثة أقسام لتوضع التينات متفرقات ، فجهز كل شيء ، ووضعت التينات في مهاد وثير ، وأعطى السفط لبدر وسابوتو ، وكذلك نفقات السفر ، وولى وجهه شطر بلاط الملك .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

وبعد مسافة وجيزة ، قال في نفسه : إن ما يصنعه أهل بلدي حماقة عظيمة ، ولست أدري كيف أخفي هذا لئلا يبدو حماقة ، ماذا أقول عندما أصل إلى هنالك ؟ وماذا سأقول للحاشية ذات التعليق المبتورة ؟ وماذا سيقولون حين يرونني أحمل من المدور في أراغوان ثلاث تينات لصاحب الجلالة وأطلب منهم لقاء الملك لأقدم له الهدية ، وألح في هذا ؟ بالنسبة لي ، ليس صعبا عليّ - حقيقة - أن أذهب إلى البلاط ، وإلا فلست بدر وسابوتو إذا لم ير الملك هذه التينات ويستقبلها . لكن . كيف أفعل أنا لكي تسفر هذه الجهالة وهذا التصابي عن تقدير وسمعة لدى العشيرة في قريتي ؟ هكذا مضى يفكر في رحلته ، وفي اليوم الرابع وصل إلى قلعة عبدالسلام .

قال في نفسه : ها قد اقتربت ، وما كنت أفكر فيه ، فإن اثنتين مثل ثلاث تينات ، فلاكل واحدة ، أكلها ، ومضى ، وصل إلى مكان يدعى محلة الروح

القدسي ، فقال : ما كنت أفكر فيه من قبل ، واحد مثل اثنتين فلاكل واحدة إذن ، أكلها ، ومضى ، في النهاية وصل إلى الاستراحة الجميلة ، حيث كانت إذاك المقر الملكي ، ومقر الأسرة المالكة كلها ، وكما أن كل شيء كان قد فكر فيه جيداً ، وحلله وقدره ، دخل القصر واثقاً تماماً من نفسه مطمئناً .

في ذلك الحين كان الذوق المسيطر على القصر حمل الكوفيات ، والنكات اللاذعة ، الأمر الذي يجعل خفة الظل وقيمة المحادثة ، وآيين البلاط يكمن في النكتة ، والتورية ، والأبدة ، والنادرة ربما تكون فاحشة ، محمولا كل هذا محملاً حسناً دالاً على الفطنة واللقانة . عرف هذا بدرو سابوتو حين مر قبل ذلك على البلاط الملكي ، وبالمناسبة قد خجل إذ رأى قماءة في موضع «الجلالة» والعظمة التي ينبغي أن تناسب إمبراطورية باذخة ، وبلاطاً ملكياً مثل إسبانيا سيدة بلاد كثيرة، لكن بدا له الآن أن هذا نفسه سيسهل مهمته ، وأمل أن يخرج من هذه السبيل موفقاً .



داخل القصر

ARCHIVE

وصل بالفعل إلى القصر ، متظاهراً بالعتة ، طلب رؤية صاحب الجلالة الذي يحمل له رسالة رسمية من مجلس المدور ، ومعه هدية ستدونها حوليات المملكة باعتبارها شيئاً رائعاً مما رأيته ، سألتها الخاشية : أي شيء أحضره ، فأجاب : لا بد أن يكون صاحب الجلالة هو أول من يراه قبلهم ، ولن يذوقوه ، ولأنه كان رجلاً نافذ الصبر ، لم يحتجزوه كثيراً ، وحاول دخول غرفة النوم ، وكان صاحب الجلالة لا يزال في سريره ، ورغم كل شيء ، فإنهم رغبوا في دعابته ، ملحين عليه أن يروا ماذا أحضر في سقطة ، وفي محاولة دائبة منه ليستمر ظريفاً ، قال لهم : انظروا ، بصراحة إذا أزعجتوني سافر إلى الداخل ، وأشهر سيف صاحب الجلالة ، مقسماً لكم به ، وآمركم أن تستأجروا أرواحاً ، إذا كان في القصر من يؤجر لكم ، لأنكم ستبقون بلا أرواح ، فقال أحدهم : هل رأيتم مجنوناً ظريفاً كهذا ؟ احمولوه إلى صاحب الجلالة ، بحق القديس خورخي فسوف يروق له هذا جداً ، حملوه بينهم جميعاً ، وأدخلوه إلى غرفة صاحب الجلالة .

وصل إلى حضرة الملك ، في إحدى يديه رسالته ، وفي الأخرى السفط ، طلب من صاحب الجلالة إذنا أن يقدم إليه رسالته المكتوبة من مجلس دائرته ، صرح له الملك بكل سرور ، فقرأها ، ثم قال له : إذن أحضرت إليّ ثلاث تينات ؟ فأجابه : نعم ياسيدي ، هي ها هنا في هذا السفط ، رفعه إلى الملك ، قام بفتحه ، فلم ير إلا تينة واحدة فقط . علق أحدهم على سابوتو : هنا تينة واحدة فقط ، مع أن الرسالة تذكر ثلاث تينات ، فقال الملك : أيها الرجل تقول الرسالة إنك أحضرت إليّ ثلاث تينات وهنا لا أرى سوى واحدة ، فقال بدرو سابوتو ؛ هو هذا يا سيدي الملك ، كان هنا ثلاث تينات ، غير أنني قبل أن أصل إلى هنا قد أكلت اثنتين ، سأله الملك : أنت أكلتها ؟ كيف صنعت هذا ؟ رد عليه بدرو سابوتو : هكذا ، آخذاً التينة من يد الملك ، وأكلها بخفة وسرعة ، حين رأى رجال الحاشية هذا الصنيع ، راقب لهم النادرة جدا ، وقالوا : إنهم لم يروا نكتة مثل هذه ، حتى الملك سعد بهذا ، وراقب له النادرة أيضا ، وخلع على بدرو سابوتو ، هكذا كان ينتظر ، ولم ينخدع ، لأنه عرف صبرة رجال البلاط وطيشهم منذ السفارة الأولى ، أمر الملك ألا يخرج من القصر إلا بإذنه ، وأن يحتفى به رجال الحاشية والفرسان ، وأن يخلعوا عليه .

ARCHIVE
http://www.KitaboSunnat.com
الصبي كاسر الأطباق

ألمح الناشر فرانسيسكو يوندرين إلى أن الحكاية ليست أصيلة لدى فوث ، وإن كان الأخير لم يشر إلى المصدر أو المصادر . والشيء المحير في القضية هو أن فوث قبل أن يورد الحكاية يزهب بأصالتها ، ويهاجم في إشارة غامضة كاتباً أجنبياً (ربما كان هو المصدر الذي نقل منه) لأن فوث كانت لديه أصول كتاب آخرين ، لقد أخذ من لويس دي بينيدو ، ليس فقط في كتابه حياة بدرو سابوتو ، وفي طوايا الذنب تكمن التوبة ، وإن كان لم يشر إلى هذا مطلقاً ، وعليه فإن كتاب فوث غدا مصدر استلهم لكاتب إسباني آخر هو الأرجوني : رامون . خ ، سندر .

وبصدد حكاية التينات عثرت في الأيكة الأسبانية للشور دي سانتا كروث المؤلفة في الثلث الأخير من القرن السادس عشر على حكاية في الفصل السادس من الجزء الثاني

في فصل يحمل عنوانا جانبيا هو «عن الصبيان» أنقلها فيما يلي :

أرسل دوق انفتتاجو إلى قونت سالدانيا ديكا روميا بين طبقيين رائعين من زجاج فينسيا ، يقدران بثمان باهظ ، حين كشف الصبي عن الديك أمام القونت ، كسر طبقا ، فأرسل القونت كبير طهاته إلى الدوق يلتمس منه ألا يغضب إذ إنكسر الطبق بسببه ، حين عرف الدوق هذا ، سأل الصبي محققا : كيف كسرتة ؟ فأجابه وهو يرمى بالطبق الآخر إلى الأرض قائلا له : هكذا كسرته .

الأمر - كما نرى - عبارة عن صورة أخرى للحكاية ذاتها ، وليست الحكاية وحدها هي التي لها صلة ، والتي نعثر عليها في مصنفات الحكايات الأسبانية ، مازال في الذرع الإشارة إلى صدى بعيد في الطبعة الأولى ، موجود في حديث المائدة ودليل المسافرين ، لخوان دي تيمونيدا اختفت في الحكاية ليست التينات فقط موضوع الهدية ، بل اختفت فكرة الهدية ، غير أن البطل يظل هو الغلام ، وفحوى الحكاية والحل يظلان كما هما .

يتحدث بلتران - يتحدث لسوء بخته - لماذا يقال ؟ : كان صبي يحمل قنيتين من النبيذ في الشارع ، ولكي يتحاشى الصدام بحيوان ، صدم قنية بأخرى ، ودخل بيته باكيا ، سأل سيدة - كما يحكي بلتران - لماذا يبكي ، أجابه الصبي : لقد كسرت القنية ياسيدي ، فسأل سيدة : كيف ؟ فما كان من الصبي إلا أن كسر السليمة بالمحطمة التي أحضرها ، فهشمها قطعاً متناثرة ، قائلا : بهذه الصورة كسرتها ياسيدي ، فأجابه سيدة متصبرا : تحدث بلتران تحدث لسوء بخته .

المثل الذي يختم هذه الحكاية ، والذي يبدو بمثابة الشاهد يبدو كذلك لدى جونثالوري كورياس في كتابه المعروف مجمع الأمثال والأوابد .

الخطيب الذي يرتج عليه :

الحكاية الثانية أيضا نجدها لدى بينيدو ، وهذا نصها :

وصل طالب من شلمنقة إلى قرية جبلية ، وهو ابن أرملة - لا تُعرف له مهنة ، أو علم حصله . في بعض الأيام ألح عليه الناس كثيراً أن يعظ أهله ، لم يجد مناصاً من

القبول أمام إلحاحهم ، فاجتهد في مذاكرة الخطبة ما استطاع ، وصعد المنبر ، ولم يكن له عهد بالمنابر ، لذلك أرتج عليه تماما ، ولم يجد ما يقول ، وبعد وقت طويل من الحيرة والضياع ، قال : أيها السادة : أنتم تدرّون ما أريد أن أقوله لكم ، فقال أحد الحضور : سيدي ، بعضنا يدري والبعض الآخر لا يدري ، فرد عليه الطالب : فليخبر الذي يدري الذي لا يدري ، وهكذا تدرّون جميعا ما أريد قوله ثم نزل .

أنقل الآن الحكاية نفسها من حداثق الأزاهر لابن عاصم :

صعد أبو العنيس منبرا من منابر الطائف ، فحمد الله وأثنى عليه ، ثم قال : أما بعد ، فأرتج عليه ، فقال : أتدرّون ما أريد أن أقول لكم ، قالوا : لا . قال : فما ينفعكم أن أقول لكم ما لا تدرّون ، ونزل . فلما كان الجمعة الثانية صعد المنبر فقال : أما بعد ، فأرتج عليه ، فقال : أتدرّون ما أقول لكم ، قالوا : نعم . قال : فما حاجتكم إلى أن أقول لكم ما قد علمتم ، ثم نزل . فلما كان في الجمعة الثالثة صعد المنبر فقال : أما بعد ثم أرتج عليه . فقال : أتدرّون ما أقول لكم ، فقالوا : بعضنا يدري وبعضنا لا يدري ، فقال : فليخبر الذي يدري للذي لا يدري ثم نزل .

بطل حكاية ابن عاصم شخصية شرقية إلى حد بعيد ، يتكرر ذكره في كتب الأدب العربي أسمه كاملا كما ورد في معجم الأدباء لياقوت الذي استقى أخباره من الخطيب البغدادي وهو محمد بن إسحاق بن إبراهيم بن أبي العنيس بن المغيرة بن ماهان ، ويذكر عادة بكنيته أبي العنيس ، كان شاعراً ، تروى له الأبيات ، ومع شعره ونثره ، كان يعرف بذكائه وسلطة لسانه ، متحفزا دائما لهجاء الشعراء أو لهجائهم له في بلاط المتوكل ، كان قاضي الصيمرة بعض الوقت ، حتى نسب إليها فيقال الصيمري .

كتب حوالي ثلاثين مؤلفا ، قائمة يذكرها ياقوت ، أغلبها من أدب المناسبات الشديدة القذاعة ، وبعضها في الفلك الذي كان يتعاطاه ، ومات في سنة ٢٧٥هـ / ٨٨٨ / ٨٩٠ م .

تحول أبو العنيس في حكاية لويس دي بينيدو إلى طالب يتلقى العلم في شلمنقة ،

وحين وصل إلى قريته يلح عليه أهله أن يعظهم ، وتحول منبر المسجد إلى منبر في الكنيسة ، والأحداث الثلاثة لدى ابن عاصم والتي أحدثت نموا للحدث الأصلي اختصرها بينيدو إلى حدث واحد هو الحدث الثالث ، وفضلا عن ذلك فإن الحديث هو نفسه ، وهنا أيضا أرتج على الخطيب مع أنه أعد خطبته ، ويخطر له نفس المخرج الذي خطر لأبي العنيس ، إلى جانب أن الجملة الاستفهامية لدى أبي العنيس جملة إخبارية في الحكاية الأسبانية ، وفضلا عن الاصطلاح اللاتيني الذي أراد به بينيدو أن يعطي لحكايته به نكهة خاصة إلا أن حكايته صورة طبق الأصل من الحكاية العربية إلى درجة أن الجمل الحوارية يمكن أن تكون ترجمة مباشرة من نظيرتها العربية :

Vosotros (Senorses) sabeis la que quiero decir

أتدرون ما أريد أن أقول لكم .

(Senor) delloslo saben ydellos no.

بعضنا يدري وبعضنا لا يدري .

Pues los que lo **saben** diganlo a los que no lo saben.. y bajose

فليخبر الذي يدري للذي لا يدري . ثم نزل

لا أعرف رواية إسبانية أخرى لهذه الحكاية ، لكنها في العربية ذات شيوع كثير ، فقد عثرت على صورة دقيقة - مع تغيير طفيف - لدى كاتب أندلسي آخر قبل ابن عاصم بكثير ، ومن الممكن أن يكون المتأخر قد نقل عن المتقدم ، وأعني به ابن عبد ربه الكاتب المعروف ، صاحب العقد ، أو العقد الفريد ، وهي تسمية غير دقيقة برغم أنه اشتهر بها . الحكاية منسوبة إلى أبي العنيس في الجزء الرابع من الطبعة الدقيقة والأخيرة الصادرة في القاهرة ومعها حكايات أخرى متعددة لخطباء مفوهين إلى حد ما ، بعضهم ذائع الصيت ، وقد أرتج عليه حين شرع في الخطبة ، وخرج من الصمت بما فتح الله به عليه ، ونرى أن الموضوع يشكل منذ القدم فصلا ضروريا ؛ إذا أنني وقعت عليه أيضا في مؤلفات شرقية أخرى ، وكذلك في مؤلفات أندلسية ، وأيضا باعتباره موضوعا شائعا في مصنفات الحكايات والنوادر الأسبانية . مات ابن عبد ربه شاعر الخليفة القرطبي الأول في سنة ٣٢٨ هـ / ٩٤٠ م .

الحكاية معروفة كذلك في الأندلس إذ أن العقد كان ذاوعا جدا ، في النصف الأول من القرن العاشر .

نادرة جحوية

عشرت على الحكاية - كما هو المتوقع - في نوادر جحا الكبرى التي ترجمها من التركية إلى العربية حكمت شريف ، وهي الحكاية الأولى على وجه التحديد في هذا الكتاب ، وتقول ما يلي :

جلس الشيخ نصر الدين أفندي يوما على منصة الوعظ في أحد جوامع آقشهر ، وقال : أيها المؤمنون : هل تعلمون ما سأقوله لكم ، فأجاب السامعون : كلا ، لا نعلم . قال : إذا كنتم لا تعلمون فما الفائدة من التكلم ، ثم نزل : وعاد في يوم آخر فالقى عليهم نفس السؤال ، فأجابوه هذه المرة : أجل إنا نعلم ، فقال : ما دمتم تعلمون ما سأقوله ، فما الفائدة من الكلام ؟ فحار الحاضرون في أمرهم ، واتفقوا فيما بينهم على أن تكون الاجابة في المرة القادمة متناقضة ، قسم يجب لا . وقسم يجب نعم ، ولما أتاهم المرة الثالثة وألقى عليهم سؤاله الأول ، اختلفت أصواتهم بين لا ، ونعم ، فقال : حسن جدا ، من يعلم يُعلم من لا يعلم .

حين نسبت تلك الحكاية إلى جحا - وهو الشخصية الأكثر شعبية في الوطن العربي - ويعلم الله متى نسبت إليه ، قد شاعت كما شاع غيرها في كل زوايا العالم ، لا يعني أن أقضي آثارها في مصنفات الحكايات الشعبية ، ويكفي أن أشير إلى أنها حتى الآن حية في شمال أفريقيا ، إلا أنني أريد أن أستند إلى إحدى هذه الحكايات الشعبية التي لها صلة بالحكاية الأسبانية من القرن السادس عشر .

نشر رينيه باسيه في كتابه ألف حكاية وحكاية منذ نصف قرن تقريرا رواية لحكاية جحا - وهي هي في جوهرها الحكاية التي نتحدث عنها ، وإن كانت مطورة بعض الشيء - وتتضمن نقطة التقاء مع حكاية بينيدو . النص كاملا تحت عنوان : (الخطيب الذي ارتج عليه) :

كان جحا ذات مساء في المسجد مع عدة أشخاص ، فقال له أحدهم : ينبغي أن تعظنا هذه الليلة ، فأجاب اعذرني أيها الإخوان ، فليس لدي ما أقوله لكم ، استحلّفكم بالله أن تدعوني وشأني ، لكنهم قالوا له : لا محيص عن ذلك ، وحين رآهم ملحفين صعد المنبر ، وشرع قائلاً : أيها الناس هل تعرفون ما سأقول لكم هذه الليلة ؟ فأجابوه : لا نعرف شيئاً على الإطلاق ، فقال : عليّ إذن أن أتحدث إلى قوم جهلاء ، لا يعرفون شيئاً ، أذهبوا إذن ، فتعلموا ثم أعود إليكم لأعظكم ، ثم نزل من على المنبر وانصرف ، فبهت الحضور بما قال ، وبعد قليل قالوا لأنفسهم : إذا سألنا في المرة القادمة ، فعلى بعضنا أن يقول نعم نعرف ، وعلى البعض الآخر أن يقول : لا . لا نعرف .

وفي اليوم ذاته اجتمعوا ساعة الصلاة ، وعندما دخل جحا قالوا له : عليك أن تعظنا هذه الليلة . فسكت ، ثم صعد المنبر وبدأ قائلاً : أيها الناس ، أيها المؤمنون ، هل تعرفون ما سأقول لكم ؟ فأجابوه كما اتفقوا ، بعضهم : نعم ، وبعضهم : لا . فقال لهم : على من يعرف أن يعلم من لا يعرف حتى تعرفوا جميعاً ، والسلام عليكم جميعاً ؛ ثم ترك المسجد وانصرف .

الحكاية - بلا ريب - مشتقة من حكاية أبي العنيس - التي جمعها ابن عبد ربه وابن عاصم ، والتي نقلناها من قبل - وحين نسبت إلى جحا استغنى عن أن الفحوى مختلفة قليلاً ، وأن الحدث يحور هنا إلى حديثين فقط ، الأمر الذي يجعله يتفق مع حكاية لويس دي بينيدو ، في أن تشابهه مع هذا - في ذلك - يختلف مع الروايات العربية المشار إليها ، في أن الخطيب ليست مهنته الخطابة ، وحين صعد المنبر صعد مضطراً في الحالتين أمام إلحاف المؤمنين والمحصول واحد في كل الروايات ، بيد أن المخرج من الأزمة يبدو أكثر طبعية ، من خطيب حاضر البديهة ، متعدد المواهب كما هو الحال مع أبي العنيس الذي كانت مهنته الخطابة كما رأينا ، وكما هو الحال مع الشيخ نصر الدين جحا في الرواية التركية .

دراسة هذه الحكاية تستحق معالجة أعمق ، واستقصاء أكثر، فهي موجودة أيضاً في الأدب الإيطالي حيث البطل بيويانو أرلوتو ، وكذلك في الأدب الأوكراني كما يقول

باسيه ، وولجته بلا ريب عن طريق الأدب التركي .

المحارب الذي لامخ له :

الحكاية الثالثة ضمن المصنفات التي جمعها دون خوان أركيخو تقول ما يلي :

رجع أحد القساوسة البرتغاليين من هزيمة الملك دون سباستيان في أفريقيا وفي رأسه نشابة غائرة . قال له الطبيب المعالج : ينبغي الحذر جدا لنزعها ؛ لأنها نشبت في خلايا المخ ، وقد مزقتها ، فأجابه صاحبا : انزعها يا سيدي ؛ لأنه من غير الممكن أن يكون له مخ من يذهب إلى هذه المعركة .

نعثر في مجاني الأدب - المنتخبات الذائعة الصيت ، والتي جمعها الشيخ الفاضل الأب شيخو - على حكاية دون إشارة إلى المصدر المستقاة منه ، منسوبة إلى الشريشي المتوفى ١٢٢٢ ، تقول ما يلي :

قال أفلح التركي : خرجنا مرة إلى حرب لنا ، ومعنا رجل كان يقول : أنا أتمنى أن أرى الحرب كيف هي ، فأخرجناه معنا ، فأول سهم جاء وقع في رأسه ، فلما انصرفنا دعونا له معالجا فنظر إليه وقال : إن خرج الزج وفيه شيء من دماغه مات ، وإن لم يخرج عليه شيء من دماغه لم يكن عليه بأس . وسبق فقبل رأسه وقال : بشرك الله بخير ، انزعه ؛ فما في رأسي دماغ . فقال الطبيب : وكيف ذلك . قال : لو كان في ذرة من دماغ ما كنت ههنا .

متوقعا أن تكون الحكاية هذه في الشرح المشهور لمقامات الحريري ، راق لي - متذعرا بالصبر - أن أبحث عنها في هذا الكتاب الذي كما هو معروف يحتوي على ثلاثة شروح مختلفة الكم وبالفعل بعد تصفحي لما يزيد عن ثمانئة صفحة من الشرح الكبير الوحيد الذي تهيأ لي استطعت أن أصل إلى الحكاية في رواية ، تبدو الحكاية السابقة التي أوردتها وكأنها اختصار لها ، ولا أدري هل الحكاية المختصرة في مجاني الأدب والتي نقلتها آنفاً منقولة من أحد الشروح الأخرى ، أن الأب شيخو اقتضبها دون أن يشير إلى ذلك ، وأورد الآن هذه الحكاية كما هي في شرح الشريشي :

قال أفلح التركي : خرجنا مرة إلى حرب لنا ، ومعنا معلم كان يقول : أنا أتمنى أن أرى الحرب كيف هي ، فأخرجناه معنا ، فأول سهم جاء وقع في رأسه ، فلما انصرفنا دعونا له معالجا ، فنظر إليه ، وقال : إن خرج الزج وفيه شيء من دماغه مات ، وإن لم يخرج عليه شيء من دماغه لم يكن عليه بأس ، فسبق إليه المعلم فقبل رأسه وقال : بشرك الله بخير ، انزعه فما في رأسي دماغ ، فقال الطبيب : وكيف ذلك ، قال : لأني معلم كتاب الله تعالى ، وما في رؤوس المعلمين ذرة من دماغ ، ولو كان فيه ذرة من دماغ ما كنت ههنا .

هذه الحكاية في شرح الشريشي إلى جوار حكايات أخرى كثيرة تهزأ بالمعلمين ، وهي - احتمالا - تشكل جزءاً من كتاب المعلمين للجاحظ وهو مفقود اليوم ، لكن بقيت منه حكايات عديدة في مصنفات أخرى وإن كانت لا توجد إشارة واضحة في هذا الصدد ، إلا أن باقي الحكايات المصاحبة لحكايتنا ، والتي تسخر بلا شفقة من المعلمين ينسبها الشريشي إلى الجاحظ ، إحداها بطلها أبو العنيس الذي تحدثنا عنها آنفا .

المشابهة التي تعرضها حكاية خوان دي أركيخو مع الحكاية العربية التي نقلها لنا الشريشي ، وبخاصة في رواية مجاني الأدب لا تحتاج إلى وقفة خاصة ، لكنني أعتقد أنه من المناسب لفت النظر إلى حادثين في الرواية المسهية ، في الحكايتين ثمة تداخل هوبلا شك ما يتعلق بالبطل . معلم في الحكاية العربية : نموذج لرجل مغفل يسخر منه الجاحظ بشدة ، ويبدو أنه هو الذي رسمه من خياله (المعلم الذي صلح بيننا أيضا نموذجا لهجائيات مقدعة) وفي الحكاية الأسبانية معلم صبيان - وهو في الوقت ذاته الذي يعلم الصبيان المعارف الدينية مع تحفيظه القرآن لهم - هو قسيس (في الترجمة الأقرب للكلمة) شخصية لاتزال أيضا محط سخرية في الأدب الاسباني في القرن السادس عشر ، ويعرض خوان دي أركيخو نماذج متعددة في مصنفه .

نماذج أخرى من نفس القصة :

وكما هو الحال في المشهد العاشر المشهور في «الحياة حلم» لكالديرون ، العالم يوازي الفقيه في الرواية الأصلية في الترجمة ، ، الذاتية كما أشرت إلى ذلك في مناسبة

أخرى ، فالمعلم هنا هو معلم كتاب قد تحول إلى قسيس برتغالي .

مازال لدينا إمكانية العثور على صدى للأصل العربي السابق إذ بينما يتطوع معلم الصبيان المتشوق للمعرفة مع فرقة أفلق التركي - رجل معروف بالشجاعة ، ومات في الحرب - في موقعة الحرة - فإن القسيس في الرواية الإسبانية سفك دمه في معركة القصر الكبير تحت قيادة ذلك الملك الشجاع والسيء الحظ ، والذي قتل في الحرب أيضا .

رواية إسبانية أخرى ، مشوهة بعض الشيء ، وفي تورية متكلفة ، وهو شيء يطبى المؤلف كثيرا ، عثرت عليها في أيكه سانتاكروث : البرتغالي فيها جليقي ، والحرب بلا تدقيق كثير (حرب غرناطة) .

مضى جليقي إلى حرب غرناطة ، فنشب في رأسه سهم حين رآه الطبيب المعالج قال له : لن تنجو ؛ لأن السهم نشب في المخ ، فأجابه الجليقي : هذا غير ممكن . فرد عليه الطبيب : أنني أراه . فقال الجليقي : أقول إن هذا غير ممكن ؛ لأنه لو كان لدى مخ لما مضيت إلى تلك الحرب .

انتقلت الحكاية من أيكه سانتاكروث إلى أيكه فرانيسكو اسنسيو المنشورة في سنة ١٧٣٠ ، يتقبل الأخير خطي السابق حتى في عنوان كتابه . أعاد تحرير الحكاية القديمة ليضمها إلى الفصل الذي عنوانه «التحديات» وها هي الرواية الجديدة - وليست الأخيرة دون ريب - التي تحتفظ بالاجابة المسكتة التي في الحكاية العربية :

أصاب أحدهم نشابة في رأسه ، فشقتها نصفين ، فحصه الطبيب ، وأثناء الفحص حاول أن يتحقق هل أصابت خللا مخه ، فقال له الجريح : لا عليك من البحث ، فلو كان لي مخ ما دخلت فيما دخلت فيه .

حين انتهيت من تحرير هذا المقال ، وعلى أهبة إرساله إلى المطبعة ، أتاح لي - متكرما - دون أميلو غريته غومث أن أرجع إلى المخطوط رقم ٩١ من مجموعة جانيجوس المحفوظة في الأكاديمية الملكية للتاريخ ، وتضم كتاب ابن عاصم (حدائق الأزاهر) انظر الورقة ٣٣ R ؛ لأنني لم أستطع رؤية طبعة الحجر التي نشرت في فاس ، لم أجد تغييرات هامة في تحرير الحكایتين الأوليين اللتين درستهما في هذه الصفحات (حكايتا بينيدو) بيد

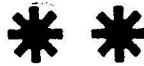
أن هذه المراجعة أتاحت لي التأكد من شيئين قد توقعتهما :

- ١ - ثلاثة الحكايات لدى خوان دي أركيخو موجودة هنا أيضا في الورقة ٧٩٥ في رواية مشابهة لشرح الشريشي مع بعض تحويرات . الحجم ، الحلاق (في الأسبانية القديمة Al Fajeme) بدلا من الطبيب ، وشيء آخر لا يغير شيئا من المعنى .
- ٢ - تأتي هذه الحكاية مستهلة بالجملة : قال الجاحظ ، وهو أمر قد توقعته قبلا ، أو كان يشكل جزءاً من كتاب المعلمين ، في مكان قال أفلق التركي .

الشيء الجديد هو أن الحكايات المنوعة التي تسبق هذه أو تتأخر عنها في المخطوط تأتي في نفس الترتيب في شرح الشريشي ، وبتصفيحي المخطوط عثرت على حكايات كثيرة كذلك في شرح الشريشي وهو مصدر استخدمه ابن عاصم بلا ريب .

أمام هذه الحكايات الثلاث في كتاب ابن عاصم - وهو متأخر ، وكان مصنفه ذائعا جدا ، وجفظت منه مخطوطات كثيرة - توقعت أن هذه الحكايات ترجمها أحد الموريسكيين ، وأولجها في الأدب الأسباني في القرن السادس عشر ، وليست هذه الحكايات وحدها التي تشير إلى ذلك ، فإني آمل أن أدلل على ذلك قريبا بنماذج جديدة .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



حكايات الصديق «ع.ش» الليلىة

قصة
قصيرة
إبراهيم عيسى

الثقاب .. لم يجدها .. ألقى السيجارة ..
وانتفض قائما .. سار بطيئا في الممر الضيق
بين المقاعد .. سرت عيناه على المقعدين
المخصصين لعساكر الشرطة .. تذكر
بنادقهم القديمة .. غطاء رأسهم
الكاكي .. ضرب ورقة ملقاة بقدمه ..
غمرته أضواء قادمة من السيارات الواقفة
في الإشارة نظر الى عم صادق الفراش ..
سأله ناعسا ..

- لم يأت الاستاذ ناصر في ميعاده ..
أجاب .. انه صديق لا يحترم المواعيد ..
أدرك أن عم صادق لم يسمعه .. فقد
غرق في النوم

مد قدميه في ملل .. أسند ساقيه على
حافة المقعد .. التصق ظهره بالمقعد ..
رفع رأسه .. حلق في سماء المسرح ..
الظلمة ينسحب فيها ضوء خافت قادم من
ضجيج الألوان المتنافرة في الشوارع ..
أغمض عينيه .. فتحهما .. تجولتا في
المقاعد الخالية .. النقوش المرسومة على
الجدران الخشبية المرتفعة .. موضع
الملقن .. الستائر المفتوحة على الخلاء ..
مقعد مقلوب .. اعقاب سجاثر .. بقايا
قطع قماش باهت .. علبة سجاثر
فارغة .. رفع ساقيه ومدهما أسفل المقعد
المقابل .. أخرج سيجارة مكسورة من
جيب قميصه .. بحث عن علبة

كل البلاد مرايا
كل المرايا حجر
لماذا نحاول هذا السفر

«من دفتر اشعاره»

(٢)

كانت الليلة شتوية .. الامطار تشاور
السحاب .. اختفى قمر الليلة في أحضان
السحاب القطني .. برزت الخطوط
الخضراء المرسومة على حديد الدراجة ..
المقعد المكسو بالبلاستيك انتهت الأمطار
المفاوضات .. وسقطت دون مودة على
شعره الناعم - الملتصق بأذنيه - مسح
زجاج الساعة - ذات السوار البني اللون -
رسمت عقاربها العاشرة ..
بلل شفتيه - تبرز إحداهما عن الأخرى
- بالهواء الممزوج بالمطر .. بدأت الأمطار
تكون بحيراتها الصغيرة على شواطئ
الأرصفت المحطمة .. تخلو الشوارع من
السيارات .. زجاج إحدى السيارات
العابرة مغلق تماماً .. صاحبها يدخن ..
يتناول منديلا ورقيا من العلبة الكرتونية
وينطلق النفير ..

انحرف بالدراجة نحو المنحنى
الدائري .. حك حذاءه - مقطوع الجانب
- بالأرض الاسفلتية .. القى بالدراجة

على الأرض .. المطر يتساقط على
وجنتيه - المكتنزتين أحيانا - مسح بكفيه
وجهه - بانت أسنانه المركبة الصفراء حينما
انطلق يغني أغنية لم يسمعها من قبل ..

ميعاد مع ناصر الثلاثاء الخامسة مساء
السفر الى الأربعاء التاسعة
المنصورة صباحا

الخميس لا أعرف
«من مفكرته اليومية»

(٣)

كانت محطة «المترو» بلامنتظرين ..
الحصى يعبا القضببان .. القضببان - الليل
والظلام .. السقاء والأرض .. المحطة
والقطار .. الساعة واليوم .. المقاعد
والمساند .. ناصر وابراهيم ..

الأضواء تحنو على المكان بأشعة
ممتدة .. الأسلاك معلقة بين الأعمدة
المتباعدة .. الأعمدة مطلية باللون
الأزرق .. نظر الى بنطاله الأزرق! به
بعض الفتحات الممزقة التي أغلقها بنفسه
ليلا بالابرة القصيرة - قطع مسافات
طويلة من السير .. وركوب الدراجة ..
والنظرات السريعة الى السيارات ..

دفع بحذائه البوابة الضخمة..
 رسومها غريبة .. ورود ساذجة
 التكوين.. وفتحات واسعة في قلب
 الحديد.. طرق البوابة مرة ثالثة..
 جذب سلسلة الحديد الملتفة على مقبض
 البوابة.. هزها غاضباً.. اصدرت
 ضوضاء اخترقت ليل الشتاء الطويل..
 الأرض تلمع تحت ضوء الأعمدة.. وماء
 المطر - الذي توقف منذ دقائق - بعض
 القطرات المنسية تسقط من سقف المظلة
 على الأرض.. تحدث صوتاً متقطعاً..
 بطيئاً.. هادئاً.. ضرب البوابة
 بحذائه - «الكاوتش» - الذي كان يوماً
 أزرق اللون صرخ.. افتحوا!
 أمسك إحدى الحصيات المبعثرة..
 رمى بها نحو النافذة المغلقة.. لم تصبها
 ولم تنفتح.. مشى هادئاً..
 انحنى على الحجارة المنتشرة بجوار
 السور.. أمسك إحداها القاهها في
 الهواء.. سقطت مع حبات المطر قرب
 رأسه.

غبي

«من كلماته الدائمة»

لمحها تقترب - كانت الساعة العاشرة
 والنصف الا دقائق - وجهها أبيض
 كالخليب .. عيونها عسليه (لاواسعة
 ولاضيقة).. تقدمت بخطوات وثيدة
 مترددة.. تمسك بكف طفل صغير..
 يرتدي زيا أبيض.. وغطاء رأس
 اخضر.. يلتصق جسمه بجسمها..
 برداً وخوفاً.. جلست على مقعد المحطة
 الخشبي الطويل.. ضمت ساقها
 ووضعت الطفل على ركبتيها.. تنظر في
 ساعتها وأسلاك «المetro».. قام..
 اقترب.. سمع نفسها التهجد..
 سألها - بسرعة من استوحش الصمت -
 تنتظرين «المetro»؟

نظرت لعينه الضيقتين وشعره
 الملصق بأذنيه... أوامات برأسها..
 تتم في رقة :
 - وجهك أبيض كالخليب .. هل هذا
 ابنك؟

قامت مسرعة.. ركبت آخر عربة من
 «المetro» - الذي جاء دون أن يشعر.

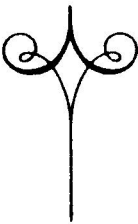
- لا يقرأ الجرائد ويسمع الأخبار من رفاقه
 - ينام فور ما يوضع رأسه على الوسادة..
 «من عاداته اليومية»

يطلق عليهن .. نرمين ١ نرمين ٢ نرمين ٣
«من حديث لصديق له»

قام .. أوجعه السرير المهشم ..
الغطاء الخشن .. وصوت جهاز الأضواء
الكهربائية .. صورة طفلة ذات تاج
ايض على الحائط .. انتزعها من
إحدى المجلات - .. كتب أبياتاً من
الشعر الحر على الجدار بخط قلم رصاص
- قصير أحمر .

وضع مقعداً خشبياً على مكتب خشبي ..
وضع مسنداً .. مهترئاً على المقعد ..
أطفأ النور .. حاول الجلوس فوق
المقعد ..
سقط المقعد والمسند والمكتب ..
وهو ...

مواطنون دوغما وطن
مطاردون كالعصافير على خرائط الزمن
«آخر ماقراً»



حاول أن يقبلها .. فنهرته .. ينظر الى
صدرها .. يتلع مافي جوفه .. يتمنى أن
يلقي رأسه على صدرها .. ينام أولاي نام
ليست مشكلة .. امسك كفها وقاما ..
حمل كتبها وسارا ..

- مازالت طفلة !
- مازلت طفلاً ..
- بالأمس أردت أن أحدثك بالهاتف .. لم
أجد لك رقماً ..

- آه ليس لديك رقم ..
- تريدن سجنني !
- لا أريد شيئاً وهذه هي المأساة ..
- لا أريد أن أقيد نفسي بك ..

- نرمين
- مازالت صغيرة .. لانفهم شيئاً بعد ..
- ولا أنا .. اذن نفهم معاً ..

- انت تلح كثيراً
- وانت تغيرت أكثر
- أليست نهاية لهذا الحديث
- النهاية تكون بتقبيل البطل للبطل
- (ابتسمت) اسكت من فضلك ..

له ثلاث صديقات اسم كل منهن
نرمين .

رحلة نيارخوس البحرية

في الخليج العربي

أ.د. أحمد كمال الدين حلي

أستاذ الفارسية وآدابها

كلية الآداب - جامعة الكويت

ترجمة وتعليق عن كتاب تاريخ الخليج السياسي

للأديب المؤرخ الفارسي صادق نشأت (ميرداماد)

حين زاد اتصال دولة إيران الحخامانشية^(١) بدول العالم المتحضرة المحيطة بها ، وزاد حجم معاملاتها التجارية مع تلك الدول ، أدرك « داريوش الكبير »^(٢) ضرورة معرفة كل شيء عن الخليج والبحر المجاور له (بحر عمان) ، فأصدر أمره إلى قائد بحريته « سيلاك » بأن يكتشف سواحل الخليج وجزره ، وسواحل بحر مكران ، وأن يبلغ مصب نهر السند قبل أن يتوجّه إلى بحر عمان والمحيط الهندي والبحر الأحمر . . وينتهي به المطاف في مصر .

وقد تصرّف سيلاك طبقاً لأوامر مولاه ، فلما تم له اكتشاف سواحل بلاد فارس ومكران وبلاد العرب ، دخل إلى البحر الأحمر عن طريق خليج عدن وباب المندب ، ومن هناك توجّه إلى مصر .

وكانت تحت إمرة سيلاك - في رحلته البحرية هذه - مائتا سفينة ، وقد جمع الكثير من المعلومات الهامة ، وحقق العديد من الاكتشافات الجديدة القيّمة . ولعل رحلته هذه كانت سببا فيما أصدره داريوش من أوامر تتعلّق بحفر « ترعة النيل » في مصر ، مستهدفاً وصل النيل بالبحر الأحمر . وهذه الترعة هي نفسها التي أوحى - فيما بعد - بفكرة شق « قناة السويس » الحالية .

ومما قاله داريوش ، وحفظته لنا الحفريات المصرية القديمة ، ووجد مدوّنا بالخط المسماري على « حجر رشيد »^(٣) يتأكّد لنا صحّة هذه الواقعة . يقول داريوش : Darius

« سقت إلى مصر جنودي واستوليت عليها ، وأصدرت أمري بأن يشقوا من نهر النيل قناة تصل مياه النيل بمياه البحر الأحمر الذي يصل إلى بحر العرب والخليج ، وأن تسير السفن - وفق أمري - من مصر ، فتعبر البحار وتصل إلى إيران . . وقد تم الأمر وفق إرادتي وطبق أوامري »^(٤) .

وقد أدت منجزات داريوش إلى رواج التجارة بين إيران والعديد من البلاد ، وفتح طرق البحار المغلقة في وجوه مواطنيه من التجار ، وجعل الخليج معبراً بين بلاده وممتلكاته فيما وراء البحار .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وظل الخليج على أهميته إلى أن بدأت حملة الإسكندر . . أي طوال فترة تبلغ القرن ونصف القرن . وزاد من أهميته ما كان يعانيه تجار فينيقيا ممن تعودوا ركوب البحر في أسفارهم وتجارهم .

وقد جمع الإسكندر المقدوني^(٥) - الذي استولى على إيران عام ٣٣٢ ق.م - معلومات مفصّلة عن الخليج وصدفه ولآلئه وعمرانه وسكان سواحله . وقد تحقق له ذلك أثناء عودته من فتح الهند ؛ فقد أصدر أمره إلى قائده الشهير « نيارخوس » بأن يمر بسفنه من مصب نهر السند ، ويتّجه إلى سواحل مكران ومضيق هرمز فالخليج ، على أن يحاول معرفة كل ما يرتبط بالخليج أو يتصل بأحوال سكان مناطق ، وأن يحصي كل صغيرة وكبيرة في هذا الشأن .

وقد نفذ نيارخوس أمر مولاه ، وتمكّن من إعداد دراسات جديدة مفيدة شاملة حول سكان بحر عمان - خاصة شعب مكران - وعاداتهم وأخلاقهم ، وطرق معيشتهم ، وما يزاولونه من أعمال . ونتيجة لدراساته هذه باتت تحت تصرّف التجار معلومات جديدة عن الخليج .

وفي الكتاب القيم : (مرآت البلدان)^(٦) الذي وضعه « صنيع الدولة » ، ورد وصف لتلك الرحلة التي قام بها نيارخوس ، وهو وصف لا يخلو من طرافة وفائدة ، يقول المؤلف : مر الإسكندر من بلوچستان - بعد عودته من الهند - ودخل مكران . وقد كتب مؤرخه الملازم لركابه والمدوّن لتاريخه ومذكراته أن هذا الفاتح قد دخل (زودرزيا) أو (جيدروسيا)^(٧) - كما ينطقها العرب - عن طريق ساحل البحر ، وكان اليونان يطلقون هذه التسمية على مكران . وهناك رأى طائفة بدائية همجية ، قضى أفرادها عمرهم الطويل دون أن يقلّموا أظافر أيديهم وأقدامهم ، أو يزيلوا الشعر عن رؤوسهم . كانوا سوداً يسترون أبدانهم بجلود الحيوانات . كما كان البعض منهم يسكن ساحل البحر ، ولا غذاء له سوى لحوم الحيتان التي قد تقذف بها أمواج البحر إلى الساحل أحيانا . ومن جلود هذه الحيتان كانت خيامهم .

ونظراً لقلّة المؤونة ، شق الإسكندر طريقه في تلك الناحية بصعوبة بالغة ، وحين نفذت المؤونة هلك العديد من أفراد جيشه ، فأصابه الهم والسأم على نحو لم يشهده عليه أحد من قبل . وهكذا عجز الجيش المقدوني - الذي لم يعرف سوى الغلبة والظفر - أمام الجوع ، وعرف الهلاك طريقه إليه ، وتساقطت الجنود فوجاً إثر فوج . وأرسل الإسكندر رسله إلى أفغانستان وهرات وبلاد الترك ، يأمرهم بحكامها بإرسال المؤونة والنجدة العاجلة إلى حدود كرمان وسائر أرجائها وتمكّنت طائفة « الأوديتيين » الهمجية الجبلية من هزيمة طلائع الجيش السكندري بقيادة « لن تانوس » . وهكذا تجرأ قواد تلك الطائفة على القائد « ليوناتوس » - كما يسمّيه العرب - حين تأكّد لهم عجز جيشه .

وواصل الإسكندر طريقه ، فاستطاع بمشقة بالغة أن يعبر إقليم بلوچستان ويبلغ حدود كرمان . وهناك توفر له قدر كاف من المؤونة ، فأقام احتفالات الشكر

لنجاته من هذا البلاء المين . واستمرت الاحتفالات سبعة أيام بلياليها ، سمح الإسكندر أثناءها لجنوده بالمتعة وشرب الخمر ، فارتكبوا تحت تأثير الشراب كثير من الأمور غير اللائقة . ولما كانت أخبار الجوع وهلاك جنود الإسكندر وضعف مقدرتهم الحربية قد بلغت مسامع حكام الولايات الإيرانية ، فقد بادر كل منهم إلى تنصيب نفسه ملكاً في ولايته ، واستولى على ما تحت يده من خزائن وذخائر أودعها الإسكندر لديه وقد تعب الإسكندر كثيراً إلى أن استطاع إخضاع بعض هؤلاء الحكام وتمكن ثانية من استعادته ممتلكاته في إيران . وقد طاف « نيارخوس » بسواحل مكران وفارس عام ٣٢٦ ق. م ، ودون أخبار أسفاره في كتاب ، وسجل الأحداث التي عرضت له من بداية تحركه من منبع نهر السند حتى نهاية رحلته يوماً بيوم . ولما كان الأمر لا يخلو من طرافة فسوف نستعرض حكايته ونسطر روايته .

يمكن القول إن « نيارخوس » أول ربان كبير يسافر على هذه الصورة الواسعة المنظمة . إذ يتضح من كتابته حول أسفاره أنه كان سابقاً على البرتغاليين في ورود الخليج بمدة أربعمئة سنة تقريباً^(٨) . ولعل رسالة أسفاره تلك هي التي دفعت الإنجليز إلى التفكير في السيطرة على الهند .

ويعزو مؤرخو اليونان إيفاد الإسكندر لقائده نيارخوس . . إلى رغبته في إجراء دراسة دقيقة ، وجمع معلومات كافية عن سواحل بلوچستان وكرمان وفارس وعربستان وغيرها . . ليعرف ما إذا كان من الممكن نقل التجارة عن طريق مصر إلى إيران وهندوستان ، أم أن ذلك أمر يصعب تحقيقه . غير أن بعض المؤرخين لا يرون رأيهم ، ويقولون إنه ربما كان يهدف إلى معرفة حدود الممالك التي سيطر عليها وضمها إلى حوزته على نحو دقيق . . تلك الممالك التي كانت محدودة بالبحر .

أما نيارخوس فيكتفي بأن يذكر أن الإسكندر كان يعتزم جمع الكثير من السفن ، والتوجه بنفسه لزيارة مدخل نهر السند وبحار الهند وسواحل إيران الجنوبية . ويكتب أنه كان مصراً على ذلك مشتاقاً إلى تحقيقه ، لكنه كان يتخوف من أمرين :

أولهما : أن تطول مدة السفر فيدبّ التخلخل في صفوف جيشه بإيران ،
ويتفرّق جنده .

وثانيهما : أن تغير الرياح العكسية مسيرة سفنه فتدفع بها إلى ناحية جذباء ، أو
يغرق هو في البحر فيخسر كل فتوحاته العظيمة .

لهذين السببين انصرف عن تحقيق أمنيته . غير أن ميله إلى كشف المجهول
وتحقيق الصعب من الأمور . . دفعه إلى البحث عن قائد يحلّ محلّه ، شريطة أن يكون
موضع ثقته ، مشهوداً له بالكفاءة ورجاحة العقل ، محبوباً من جنده ، مهاباً مطاعاً .
يقول نيارخوس في هذا الشأن :

سألني الإسكندر : « من ترشحه من بين قادة جيشي لهذه المهمة ، ومن تراه
يصلح لها دون سواه ؟ » . فلما ذكرت له بعض الأسماء ، أحضر أصحابها ، وكلّف
كل واحد منهم بالمهمة دون اطلاع الآخرين . . فامتنع البعض رهبة ، وامتنع البعض
لرغبتهم في العودة إلى وطنهم الحبيب اليونان على جناح السرعة .

ورأيت الإسكندر وقد عجز عن حل تلك المشكلة ، فقلت له : « لو أذنت لي
لتوليت قيادة هذه السفن ، ولبلغت بها وبيجنودك سواحل إيران في أمان وسلام .
وأعدك بأن أبذل كل ما في طاقة الإنسان لتحقيق ذلك » .

وخاطبني الإسكندر قائلاً : « لكنني لا أرضى قط أن تتعرّض لمثل هذا السفر
الخطير ، إذ لا أريد أن أفقد واحداً من أفضل أصدقائي وخيرة قوادي » .

وإزاء إصراري ، وافق الإسكندر في نهاية الأمر . وحين بدأت في إعداد العدة
للسفر ، تطوع القادة والجند بمصاحبتني . . بعد أن كانوا يرهبون السفر ، وذلك إيماناً
منهم ولا شك بمقدرتي ، واطمئنانهم إلى حسن تصرّفي . وتمّت معدّات الرحيل ،
واستعدّت السفن للإقلاع ، وجلس الإسكندر معي مرتين في سفينتي الخاصة قبل أن
نشق طريقنا ونغضي إلى غايتنا .

وعند بداية نهر السند ، توقفتنا فترة إلى أن سكنت الرياح المعروفة باسم

(باتزين) ، وهي رَّيح تهب على ساحل البحر مدة ستة أشهر متتالية ، وما أن سكنت هذه الرياح حتى بدأت الرياح المواتية التي تهب من اليابس إلى البحر طوال الستة أشهر الباقية من العام . وانتهزنا فرصة هبوبها وبدأنا في الإقلاع .

وهكذا بدأت رحلتنا التاريخية في مستهل شهر أبان (الموافق لليوم الثاني من أكتوبر عام ٣٢٦ ق . م ، وللسنة الحادية عشرة من حكم الإسكندر) . وفي أوائل شهر آذار (مارس) من نفس العام ، وصلت سفننا سواحل (أرباه) ، التي هي بمصطلح اليونانيين (بلوچستان) .

وعند نقطة يلتقي فيها النهر بالبحر ، أرسينا سفننا . وكان ماء النهر في هذا المكان - بسبب اختلاطه بماء البحر - مالحاً غير صالح للشرب . وعلى ظهر سفينة صغيرة . . توغلنا في النهر مسافة ٤٠ استاداً^(٩) ، إلى أن بلغنا بحيرة عذبة الماء ، فحملنا قدراً من مياهها واختزنناه لاستخدامه في رحلتنا .

وابتعدنا عن مدخل النهر مسافة ٢٠ استاداً تقريباً ، فوصلنا إلى باكالاً (كابالا) . ولما كان البحر شديد الموج فإننا لم نجرؤ على الاقتراب من الساحل ، واضطررنا إلى الوقوف بسفننا في عرض البحر ، وإلقاء مراسيها ، وتمضية الليل على هذه الحال . وفي الصباح واصلنا طريقنا ، وطويناه ٤٢ استاداً . وقبل أن تغرب الشمس كنا على مقربة من (كابانا) . وفي الطريق بين كابالا وكابانا غرقت لنا سفينة كبيرة واثنان صغيرتان .

وكانت تحت إمرة ٣٢ سفينة كبيرة ، ومجموعة من السفن الصغيرة التي تحمل المؤونة ، ونستعلمها عند الحاجة ، وعند دخولنا مجاري الأنهار . وكان طاقم السفينة يتكوّن من ٣٠ شخصاً ، وكان هناك إلى جانب القبطان وطاقم السفينة وعمّالها ، أكثر من ألفي جندي .

وعند منتصف الليل ، تحرّكنا من موضعنا هذا ، وبعد إبحارٍ قطعنا فيه مسافة ٢٠٠ استاد ، وصلنا إلى (كوكالا) ، وقد أصيب طاقم السفينة وعمّالها بالإرهاق والإعياء لطول السفر ؛ فرأيت من الصواب أن أجنح بالسفن إلى ناحية من الساحل

ليستريح ركبها عدة أيام . . يقضونها على اليابسة .

ومما يذكر أن قائداً من قوّاد الإسكندر يدعى « لونات » كان قد حارب طوائف البلوش في هذا المكان نفسه منذ مدة ، وكلنا يعرف أنه قتل منهم ستة آلاف في معركة واحدة . ولما كان « ابلونان » - حاكم بلوچستان - قد ساعده في صد المتمردين ، فإن الإسكندر قد منح هذا الحاكم - بعد المعركة - تاجاً ذهبياً .

وقد أحضر لنا هذا الحاكم نفسه - امتثالاً لأوامر الإسكندر - مؤونة وعلفا ، وأوصلها إلى حيث أرسينا سفننا ، فقسمنا ما أحضره بين الجند والملاحين . وخلال أيام وقوفنا ، أصلحنا ما كان قد لحق بسفننا من عطب نتيجة صدمات الأمواج . وأرسلنا المرضى من جنودنا والمتعبين من بحارتنا إلى مقرّ الحاكم . ومع هبوب الرياح المساعدة ، غادرنا مكاننا ، وقطعنا مسافة ٥٠٠ استاد ، فبلغنا مدخل نهر (توميروس) . وحين رأى أهالي المدينة سفننا حملوا أسلحتهم ، واصطفوا على ساحل البحر وقد استعدوا للقتال .

وفي هذه الناحية ، كانت أسلحة البلوشيين تتكوّن من حراب طويلة تصل إلى ستة أذرع ، وهي ذات رؤوس صلبة من الفولاذ . أما عدد محاربي هذه الطائفة فستمائة على وجه التقريب . وحين رأيت جسارتهم ، قدّرت أن تظل سفننا في عرض البحر بعيدة عن مرمى سهامهم . وأصدرت أمري إلى الجنود بالذهاب إلى البر متفرّقين ، على أن يتجمّعوا على الساحل ، ثم يهاجموا العدو دفعة واحدة . كما أصدرت أمري إلى من ظلوا بالسفن ليمطروا البلوشيين - في الوقت المناسب - وابلاً من السهام ، تطلقها العجلات التي تبعتها إلى مسافة تعجز يد الإنسان عن إيصالها إليها . وحدث ما توقعته حين نفذ الجند خطتي ، فقد وقع الارتباك في صفوف البلوشيين ، وقُتل العديد منهم وأُسِر آخرون . . كانت أجسادهم العارية مشخنة بالجراح .

يقول نيارخوس :

وكان مظهر الأسرى الذين مثلوا بين يدي غريباً ، إذ كان الشعر يكسو أبدانهم

ورؤوسهم تماما ، يغطيهم من نواصيهم إلى أخمص أقدامهم . أما أظافر أيديهم وأقدامهم فكانت أشبه ماتكون بالمخالب ، وكانت من الطول بحيث يمكنهم استخدامها - بقليل من الضغط - في قطع سمكة كبيرة إلى نصفين ، أو قطع أغصان الأشجار . وكان لباس من يرتدون الملابس من بينهم . . ينحصر في جلود الحيوانات والحيتان (ربما يعني كلاب البحر) . وقضينا في هذا المكان ستة أيام ، ثم واصلنا طريقنا . فلما قطعنا ٣٠٠ أستاذ . . أشرفنا على الطريق المؤدي إلى رأس (مالانا) ، وهو الذي يعرف الآن برأس (مران) . ولاحظنا أن أسلحة الأهالي هناك وملابسهم لا تختلف كثيرا عما يستعمله الهنود ، أما لغتهم فتختلف . وغادرنا مكاننا ، ومررنا بسواحل مكران ، فوصلنا قرية (پذيرا) التي تبعد ٦٠ أستاذًا عن ساحل البحر ، حيث تعيش قبيلة (ايش توفال) أي أكلة السمك .

وتحركنا بسفنا لنصل بعد أيام إلى مكان يدعى (كلتا) ، ثم غادرناه إلى (كاليا)^(١٠) وهي قرية كبيرة ساحلية يكثر بها النخيل . ولما كان موسم البلح لم يحن بعد ، فقد قدّم سكانها لنا خرافا عديدة وأسماكاً كثيرة على سبيل الهدية . والعجيب أن لحم الخراف كانت له رائحة السمك . وقد عرفنا فيما بعد أن الأهالي يضطرون إلى إطعام أبقارهم وأغنامهم سمكاً مجففاً بدلاً من العلف الذي يمتنع غنوه نتيجةً لجفاف سواحل مكران الرملية . . لهذا تكون للحم هذه الرائحة^(١١) .

وعبرنا تلك المنطقة العامرة ، وقطعنا مسافة ٢٠٠ أستاذ لنصل إلى سواحل (كريس) حيث رأينا عدداً من سفن الصيد ، ولم نجد ساكناً واحداً أو صياداً ، فقد ركن الجميع إلى الفرار ، واحتموا بدورهم لدى مشاهدتهم سفنتنا . وكانت مؤونة الجيش على وشك النفاد ، وبحسنا فلم نجد قمحاً ، فحملنا إلى سفنتنا عدداً من المعز الجبلية التي اصطدناها في طريقنا .

وواصلنا الإبحار إلى أن بلغنا مكاناً يدعى (پاس زانس) . وبعد أن طويونا طريق الرأس ، ولجنا منطقة عامرة عذبة المياه تدعى (مزار) ، وكان صيادوها مشغولين بصيد السمك .

يقول نيارخوس : وهناك استأجرنا بلوشيا يدعى « هيدراس » ليرشد سفننا في طريقها إلى سواحل كرمان . وبعد أن قطعنا مسافة ٧٥٠ استاداً وصلنا إلى (بالانيوس) ، ثم تركناها إلى (بارنا) التي تبعد عنها بأربعمائة أستاذ . وفي بارنا رأينا الكثير من النخيل والعديد من الحداثق ، وصادفنا قوماً أكثر إلفة وأبعد عن الهمجية ، إذا ما قورنوا بمن صادفناهم خلال تحرّكنا من مجرى السند إلى هذا المكان .

وأبحرنا يومين أو ثلاثة ، فوصلنا إلى (زي زي را)^(١٢) ، وبعد إبحار قطعنا فيه ٥٠٠ أستاذ أشرفنا على مدينة صغيرة تقع فوق هضبة على ساحل البحر . يقول نيارخوس : وتصورّت أن أراضي هذه المدينة مزروعة ، ومخازنها عامرة بالغلال ؛ فقلت لأحد قواد جيشي :

« نحن مضطرون إلى السيطرة على هذه المدينة ، فأهلها لن يعطونا ما نحتاجه من مؤونة باللين والحسنى ، غير أنني أرى أن حصارها من موقعنا هذا أمر صعب ، وإن استسلامها يحتاج إلى وقت طويل ، وسوف يعاني جنودنا كثيراً في فترة الحصار لقلة المؤونة » .

وتشاورنا ، فاستقر رأيي ورأيه على أنه من الأسهل والأفضل أن نبليغ مرادنا بالخيالة ، واستحسن القادة اليونانيون كلهم ما رأينا . عندئذ أمرت بأن ترفع مراسي السفن ، وتترك للريح تحرّكها . . وتوجهت بنفسي إلى المدينة في مركب صغير . وعلى الساحل ، استقبلني الأهالي بالترحاب ، واستضافوني ، وقدموا لي سمكاً محمّراً . . فكانت هذه أول مرة - منذ إبحارنا - نرى فيها سكان أحد السواحل يأكلون سمكاً محمّراً . وقد قدموا لنا إلى جانب السمك بلحاً وخبزاً . وانتهى الغداء ، فرجوتهم أن يروني معالم المدينة فقبلوا . ولما دخلتها ، أمرت اثنين من رماة السهام - كانا يرفقتي - أن يراقبا بوابتها . ثم صعدت فوق برج من أبراجها برفقة اثنين آخرين وأحد المترجمين ، واستخدمت الإشارات في إخبار القواد المنتظرين بالسفن ، وأفهمتهم أن الوقت قد حان لاقترابهم بجنودهم صوب المدينة على نحو يسهل عليهم إنزال أكبر عدد من الجنود إلى الساحل ، بمجرد رؤيتهم إشارةً اتفقنا عليها .

وتَمَّ الأمر على النحو الذي ذكرته ، ووصلت القَوَّات المدينة فاضطرب سكانها . وفكروا في المقاومة أول الأمر ، ثم عدلوا عنها حين رأوا أنه لا مفر من التسليم . ودلّونا على مكان المؤن ، فوجدنا القليل من القمح والكثير من دقيق السمك الجاف الذي منه خبزهم ، فحملنا ما استطعنا من هذا وذاك إلى سفننا ، وواصلنا رحلتنا .

وبعد ألف استاد ، وصلنا إلى (تملنا) المعروفة باسم (كي كنك) . . وهي ميناء على درجة كبيرة من الأهمية . وتركتنا (تملنا) إلى مدينة (كانا زيدا) ذات الآثار التاريخية ، وهي التي يطلق عليها الآن (شوربار) .

وفي ضواحي هذه المدينة رأينا آباراً ومناطق يغطيها النخيل الذي غما بفعل الطبيعة . ولما كانت مؤونتنا آخذة في التناقص ، والوقت شتاء ولا وجود للبلح في هذا النخيل ؛ فقد اضطررنا إلى أكل الألياف .

وواصلنا طريقنا في عجلة ، وقدنا سفننا ليل نهار دون توقف . . علّنا نبغ منطقة عامرة تنزود منها بحاجتنا . وبلغنا - بعد أن قطعنا عدة استادات - ساحلاً به أكثر من قرية قد هجرها أهلها قبل مجيئنا . وفي منازل الفارين ، وجدنا كمية من البلح وسبعة جمال . . فتغدينا عليها عدة أيام ونحن نواصل سيرنا .

يقول نيارخوس : في الخليج حيتان كبيرة . لقد كان البحر متلاطم الموج صاخباً ذات يوم . . في غيبة الرياح العكسية ، فلفت ذلك نظري ، وسألت عن السبب ، فقيل لي إن عدداً كبيراً من الحيتان قد تجمّع قرب سفننا وأخذ في اللعب . وخاف رفيقي ، فأمرت بتجميع السفن في منطقة واحدة ، وطلبت من الملاحين أن يصرخوا وينفخوا أبواقهم ويقرعوا طبولهم . . ففرت الحيتان وكان معظمها يبلغ المائة شبر طولاً .

وعرفنا من أهالي سواحل مكران أن هناك جزيرة غير مأهولة تبعد عن الساحل مسافة مائة استاد ، وأنه لا قدرة لأدمي على دخولها . فأمرت سفينة - عمّالها من

المصريين - بالاقتراب منها وإطلاعنا على أخبارها ، فذهبت ولم تعد . وهنا صممت على الذهاب بنفسى لأتحقق من الأمر . وسمعت قبل ذهابي إشاعة تتردد بين أهالي سواحل مكران مفادها أن ساحرة تسكن تلك الجزيرة ، وأنها تدعو من يدخلها من الرجال إلى المتعة أولاً ، ثم تحوّل بسحرها إلى سمكة وتلقي به في البحر .

وتوجهت بالسفن إلى أطرافها ، ودخلتها فتبين لي أنه لا صحّة لما يقال ، وأن الإهمال قد صيّرها قاحلة خربة يسودها البوار .

يقول نيارخوس : تقع مساكن البلوشيين على الساحل بعد مساكن المكرانيين مباشرة ، وتخلو أراضيهم من العمران . وقد سمعت أن جيش الإسكندر - نتيجة قلة مؤونته ونفاذ مائه - قد نكب نكبة كبيرة في هذه الأماكن . وباجتيازنا سواحل مكران . . بلغنا سواحل كرمان . وتحركت سفننا شمالاً لا غرباً . ورأينا أراضي كرمان عامرة خصبة تغصّ بمزارع النخيل المثمر . أما ميناء (بنديس) فكان بدوره عامراً للغاية . وهنا وهناك كانت حدائق الفاكهة والكروم ومزارع القمح - إلى جانب أشجار الزيتون - تمتدّ على مدى البصر .

وتركنا المكان إلى رأس (مستا)^(١٣) ، فرأينا مكاناً عامراً . . قد قُسمت مزروعاته بين القرفة والبهارات التي تحمل منه إلى شوش وبابل . واستقر عزم رفقتي من القوادم على دخول (مستا) بعد أن سئموا طول السفر ، فطالبوني جميعاً بتحرير السفن ، وإرسالها براً إلى معسكر الإسكندر . لكنني أجبتهم بأن الهدف من مهمتي هو السير من ساحل البحر إلى مصب شط العرب والخليج ، ورسم خريطة لسيرتي هذه . . تعتمد على الرؤية والأطلاع والدراسة . وأكدت لهم أن سفرنا سوف يستمر ، وأني لن أفعل إلا ما أُمِرت به . ثم سألتهم : « كيف يمكننا المضي داخل منطقة خالية مجهولة لنا دون مرشد ودليل ؟ » . وما زلت بهم حتى اقتنعوا برأيي ، وواصلنا سيرنا .

وبعد أن قطعنا مسافة ٧٠٠ استاد بلغنا ميناء (نداب تنا)^(١٤) . وغادرنا ، وطوبنا مائة أستاذ فدخلنا الطريق المؤدي إلى فم نهر (آدميس)^(١٥) . وتركنا سفننا ،

ونزلنا في ضيافة أهالي (مينا) الذين استقبلونا بحفاوة بالغة ، وقدموا لنا كل ما يلزمنا من خدمات ، وجاؤونا بالكثير من الطعام والشراب والفاكهة ، لكنهم لم يقدموا لنا الزيتون . وأقمنا في منازلهم أياماً نسينا فيها متاعب رحلتنا . وخلال فترة إقامتنا ، تجاوز بعض جنودي أطراف المدينة وتوغّلوا داخلها ، وأثناء تجوالهم شاهدوا رجلاً مترجلاً يرتدي الملابس اليونانية ، فحادثوه بلغته . ومما قاله الرجل ، أدرك الجند أنه من فلول جند الإسكندر الذين تفرّقوا في أنحاء بلوچستان بسبب قلّة المؤونة . وقد أخبرهم في ثنايا كلامه أن المسافة بين (مينا) ومعسكر الإسكندر لا تزيد على مسيرة خمسة أيام . وسرّ الجميع لسماهم هذا الخبر ، وأحضروا الرجل إليّ بلا إبطاء ، فحدثته وتحققت من صحة أقواله . واستدعيت حاكم مينا ، وأمرته بإعداد الوسائل التي تكفل لنا الذهاب إلى معسكر الإسكندر . وأصدرت أمري في اليوم التالي بسحب السفن إلى الساحل ، وإقامة سورٍ مؤقت حولها ، وتفريغ بعض أفراد الجيش لحراستها وضمان بقائها داخل السور . وأعد الحاكم لي ما طلبت ، ثم سارع بالتوجّه إلى معسكر الإسكندر ليزفّ إليه بشرى وصولي ، بعد أن عرف ما يكنّه لي من محبة وإعزاز ، وعلم أنه يجهل مصيري ومصير ما أودعه بين يديّ من سفن .

ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

ووصل الحاكم إلى معسكر الإسكندر ، وزفّ إليه بشرى وصول نيارخوس ، وطمأنه على سلامته وسلامة السفن ، فسر الإسكندر غاية السرور ، وخلع عليه الخلع السنيّة .

لكن الأيام مضت دون أن يرد خبر عن نيارخوس ، ما جعل الإسكندر يوجّه اللوم للحاكم ، ويسأله : لماذا كذبت ؟ ولم يقتنع الإسكندر بأقواله ، ولم يستطع هو أن يثبت صدق دعواه ، فاستشاط غضباً وأمر به فألقي في السجن . ووجّه الحاكم من سجنه رسالة للإسكندر جاء فيها : « إني على ثقة من أن نيارخوس قد ضلّ طريقه ولهذا لم يبلغ معسكركم إلى الآن . ليتكم ترسلون جمعاً لاستقباله وإرشاده . . حتى أنجو من سجنني وأخلص من عقابكم » .

وأرسل الإسكندر - رغم يأسه - فريقاً لاستقبال نيارخوس ، ورافقتهما مركبة ومؤونة ، وعلى بعد منزلين من معسكر الإسكندر ، تقابل بعض أفراد الفريق المفد مع ستة أشخاص لم تمشط شعورهم الطويلة ، كانت أبدانهم تميل إلى النحافة ووجوههم يعرفونها الشحوب ، وملابسهم خِلقة رثة بالية . فلم يعرفوا فيهم نيارخوس ورفاقه ، الذين ضلوا الطريق وأسلمهم تعبهم وألمهم إلى هذه الحالة . وسألهم نيارخوس عن موقع المعسكر ، فأجابوه وانصرفوا عنه وعن رفقته دون أن يتعرف أحد الطرفين على الآخر . وما أن ابتعد موفدو الإسكندر قليلاً حتى قال « ارشياس » - أحد المرافقين « لنيارخوس » :

« إني موقن من أن من رأيناه قد قدموا لاستقبالنا والبحث عنا . ولعلمهم لم يتعرفوا علينا بسبب تغير ملابسنا وسوء حالنا ، والجدير بنا أن نعود فنعرفهم بأنفسنا » .

ونادى « نه اركوس » عليهم ، وكانوا ما زالوا قريين ، فعادوا وتحدث وأتباعه إليهم . وتحقق الوفد من شخصيتهم فأركبهم المركبة ، وتوجهوا بهم إلى معسكر الإسكندر ، وزفوا إليه بشرى قدوم نيارخوس .

لكن الإسكندر لم تسعده هذه البشرى كما كان متوقعاً ، بل أبدى ألمه ظناً منه أن السفن جميعها قد غرقت وأن جنوده قد هلكوا باستثناء نيارخوس ومن معه . وهذا ما جعله يقول لأتباعه :

« إذا كان هناك قائدان - أحدهما من أفضل أصدقائي - قد عادا سالمين من هذه الرحلة ، فإن هناك أكثر من ثلاثة آلاف جندي قد هلكوا يقينا » .

والخلاصة ، أن الإسكندر كان في حالة نفسية سيئة حين وصل نيارخوس إلى مقره السكندري . ونظراً لما لحق بقائديه « نيارخوس » و « ارشياس » من تغيير وما أصاب ملابسهما من رثاء عجز الإسكندر في بداية اللقاء عن التعرف عليهما ، وحين حدثهما وتأكد الأمر له أمسك بيد كلٍ منهما دون غيرها من القادة ، وانتحى بهما جانبا ، وقال : « أنا واثق من غرق الجيش والسفن ، وموقن أنكما تحفيان الأخبار

عني ، لكنني أرغب في أن تصدقاني القول ، وتذكرا لي حقيقة ما حدث » ، ثم انخرط في البكاء . فقال نيارخوس : « أيها الملك ، أقسم برب النوع « جبل المپ » أنه لم يهلك فرد واحد من ملاحيك وجنودك ، وأقسم أن كل سفنك وعسكرك في ميناء (مينا) » .

واختلط الأمر على الإسكندر ؛ فأسلمه السرور الزائد إلى الضحك والبكاء في آنٍ معاً ، واستمر على ذلك فترة قبل أن يثوب إلى رشده ، ويبدأ تدريجياً .

وحين اطمأن إلى قول نيارخوس قال : « أقسم برب الأرباب « جوبيتر » أني لو وقفت إلى فتح كل مافي الكرة الأرضية من بلادٍ ما سررت قدر سروري لرؤية نيارخوس وسماعي خبر سلامة جيشي » .

وأطلق الإسكندر سراح حاكم مينا وأنعم عليه ، وأرسل إليه الهدايا في مقر حكمه أكثر من مرة ، وأمر أن تقدّم القرابين العديدة إلى « جوبيتر » و « حرول » .

وفي حضور قادة جيشه جميعا ، اتخذ قراراً ، وضع بموجبه تاجا من الورد على رأس نيارخوس ، فكان هذا القائد كلما مرّت بخيمته طائفة من الجند برز لهم ، وأخذ يحدثهم عن قسم من اكتشافاته . وبعد أيام قال الإسكندر لنيارخوس :

« منذ الآن صار وجودك معي أهم عندي من عودتك إلى (مينا) ، ووصولك بالسفن إلى شط العرب » . فأجابه نيارخوس :

« إذا شئت أن تكافئني على تعبي وعنائي فائذن لي بمواصلة تقديم خدماتي لك ، لقد تعهدت في بداية الأمر أن أتحرّك من السند إلى (عربستان) . . فاسمح لي أن أفي بعهدي ، وأكمل ما بدأت ، وأتم مهمتي . . وإلا فلن تهدأ روحي ولن يستريح جسدي . وإني لعلّ ثقة من أنك لن ترضى بأن يشاركني آخر في إنجاز ما تعهدت بإنجازه ، أو يقاسمني الفخر بعد أن دنوت من الثمرة » .

وبعد أن أتم نيارخوس كلامه سمح له الإسكندر بمغادرة معسكره . فاتجه مع عدد قليل من الجند نحو (مينا) وما أن ابتعد عن المعسكر حتى قطعت عليه طريقه

طوائف البلوشيين ، وكادوا يقتلونه لولا عناية الله والحظ السكندري . وبلغ (مينا) ، فتحرك بسفنه وأتباعه صوب هدفه . وبعد إبحار دام عدّة أيام ، وصل إلى جزيرة غير مأهولة تدعى (بارقانا)^(١٦) ، ثم اجتازها إلى أخرى عامرة اسمها (أوآراكنا)^(١٧) ، طولها ٨٠٠ استاد ، وتحفل بالكروم والنخيل ، وتنبت صحراؤها فتغطي مساحة شاسعة . وأراد أن يتخذ له مرشداً فاصطحب حاكم الجزيرة « مازانس » لهذا الغرض . وكان في الجزيرة قبر لعظيم يدعى « ارتير » . . ويقال إنه كان سلطاناً نافذ الأمر في الخليج بأكمله وبحر وعمان والبحر الأحمر . ويقال إنه خرج من بلاده يوماً للصيد على ساحل البحر ، وبينما هو مشغول بالصيد هاجمه أسد ، فألقى بنفسه في الماء فراراً من مخالبه . واستقل سفينة صغيرة كانت قرب الساحل وأوغل بها في البحر . وعتت الرياح فقادت السفينة إلى الجزيرة . وأعجب أرتير بطيب مائها ونقاء هوائها ، فقرر البقاء بها ، ولم يعد يفكر في العودة إلى مقرّ حكمه .

يقول نيارخوس :

« وانصرفنا من جزيرة (أوآراكنا) ، وقطعنا ٢٠٠ استاد فوصلنا إلى غيرها . ثم تركناها إلى جزيرة (بيل ژا) التي تعرف الآن باسم (بلير) . وتقدّمنا حوالي ٣٠٠ استاد ، فدخلنا (كتنس) أو (كته) . وفي هذه الجزيرة رأينا الكثير من الخراف والماعز الوحشي . وطوينا عدة استادات ، فوصلنا بسفنتنا جزيرة (ايلاكه) المعروفة باسم (جيلم) . وهي تمتاز بمينائها (انذرابيا) الصالح تماماً لرسو السفن . وغادرناها ، وابتعدنا ٤٠٠ استاد لنصل إلى جزيرة عامرة يبحث الصيادون في أطرافها عن اللؤلؤ . وغادرنا هذه الجزيرة إلى رأس (اكوس) المعروف باسم (شيف) . وطوينا بسفنتنا ٤٥٠ استاداً أخرى لنصل إلى ميناء (ايس تانا) الأهل المعمور . وقدّرنا المسافة المحصورة بين العمران وساحل البحر بستين استاداً . ثم أبحرنا إلى (كفتا) المعروف حالياً باسم (كنكان) ، وهو ميناء عامر مزدحم بالسكان . وكان الإسكندر قد أرسل مؤونة السفن إلى هذا المكان قبل وصولها ، فتصادف وصول السفن مع وصول المؤن والإمدادات ، مما جعلنا نتوقّف في (كفتا) مدة ٢١ يوماً . ثم عدنا للتحرك في أواخر الشتاء . وبعد أن قطعنا مسافة ٧٥٠ استاداً بلغنا الطريق المؤدي إلى مدينة

(كيارانيت) ، والموصل إلى مرفأ يعرف الآن باسم (بوشهر) .

ووصلنا (بوشهر) فرأيناها كثيرة النخيل والحدائق . وبعد مائتي استاد أخرى ، وصلنا إلى (مقاج) الواقعة على ساحل نهر (بشاوير) . وابتعدنا مائتي استاد عن الساحل المذكور ، فبلغنا (ريق) او (ريك) ، ثم ميناء « الديلم » . وبعد إبحار قطعنا فيه مسافة ٤٠٠ استاد أخرى ، وصلنا إلى مدخل نهر (انديان) أو (هنديان) الذي يشكل حدود عربستان وفارس » .

يقول نيارخوس :

« وأكبر مجرى نهر يصب في البحر - بعد مجرى نهر السند - هو مجرى (انديان) . ولا يوجد بين كل السواحل التي مررنا بها في رحلتنا هذه ساحل أكثر عمراناً وزرعاً من سواحل الخليج .

وبعد أن قطعت بنا السفن مسافة ٣٦٠٠ استاد ، وصلنا إلى مدخل الفرات ، وولجنا قرية (ديري دوتيس) التي اشتهر بدجلة فيما بعد . وكان التجار في هذه المعمورة يجلبون العطور والبهارات من بلاد العرب والهند ، وينقلونها إلى بابل » .

ويقول نيارخوس : <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

« وفي تلك الفترة ، سمعنا أن الإسكندر قد دخل مدينة (سوسه) . وبعد أن طوينا ٥٠٠ استاد ، بلغنا مشارف عربستان . وكان هناك معبر قد أنشئ حديثاً - بناء على أمر الإسكندر - لعبور الجيش السكندري .

وإلى هنا تنتهي رحلة نيارخوس
وتنتهي مذكراته اليومية

هذا ، وقد منح الإسكندر تاجين من ذهب - في هذا المكان - لأمير البحر وقائد السفن (نيارخوس) ، ولقائد الجيش (لانات) . وصُرفت المرتبات المتأخرة للجنود الذين رافقوا نيارخوس ، وذلك فور انتهاء المهمة .

لقد كانت أمنية الإسكندر أن يجهز العديد من السفن ، وأن يوكل أمرها لنيارخوس ، ليجوب بها سواحل بلاد العرب والبحر الأحمر حتى يصل إلى مصر ، وأن يتجول في تلك البقاع ، لكن الموت لم يمهله ليحقق أمنيته .

هوامش وتعليقات

(١) سميت الدولة بالهخامنشية لأن الجد الأكبر لهذه الأسرة كان يسمى « هخامنش » ، وقد انحدرت من صلبه سلسلة ملوك فارس وازنان . وكان كورش الكبير (كوروش الثاني ، سيروس ، قورش) - المؤسس الحقيقي للدولة الهخامنشية - من الفرع الانزائي المتفرع من الملوك الهخامنشيين ، أما داريوش فكان من الفرع الفارسي .

والشاهنشاهيون الهخامنشيون هم الذين حكموا من عهد كورش الأكبر وما تلاه من عهود ، وعددهم أحد عشر شخصا . ولو بدأنا في عدّهم ابتداء من هخامنش الجد لوجدناهم ١٨ شخصا . أما إذا بدأنا العدّ ابتداء من ابن هخامنش ونعني به چا اش پش - كما يفضل بعض الدارسين - لوجدناهم ١٧ شخصا . وقد حكم في عيلام - قبل كورش الكبير الذي قضى على ستياجوس وأخضع الميديين - ثلاثة ملوك من الهخامنشيين (باستثناء هخامنش الجد) وهم : « تيس » أو « چايش پش » ، و « كورش » ، و « كمبوجيه » . فكورش الكبير - المعروف في الغرب بسيروس ولدى العرب بقورش - هو إذاً كورش الثاني الذي فتح باباً جديداً في تاريخ العالم .

وقد بدأت الدولة حكمها قبل ميلاد المسيح بمدة ٥٥٩ عاماً ، وظلت تبسط نفوذها على الأراضي الواسعة المحصورة بين وادي السند والپنجاب وفلاة سفوح پامير الغربية وبين اليونان وقرطاجنة ، وتسيطر على دنيا العالم المتحضرة مدة ٢٢٠ عاماً . وانتهى حكمها بمصرع دارا الثالث عام ٣٣٠ ق . م .

أنظر : ٣٥٠ عام من عمر إيران ، ج ١ ، للدكتور أحمد كمال الدين ، ص ١٢٠ وما بعدها ؛ تاريخ الأدب في إيران لبراون ، ج ١ ، ترجمة الدكتور أحمد كمال الدين ، الصفحات ١٦٣ - ٦٨ .

(٢) يعتبر داريوش الكبير أحد أفراد الأسرة الأكمينية وإن انحدر من فرع آخر من فروعها . وقد تولى بعد قمبيز عام ٥٢١ ق . م . وقد جاء في نقشه الكائن في بيستون أن ترتيبه التاسع بين ملوك هذه الدولة : « من أسرتي تناسل ثمانية ملوك ، وكنت تاسعهم ، ونحن ملوك ننتمي إلى فرعين » .

فالشائع أن كورش أول ملك هخامنشي ، وابنه كمبوجيه هو الثاني ، وداريوش (٥٢١ - ٤٨٥ ق . م) هو الثالث . لكن داريوش نفسه يربط نسبه بهخامنش . ويفعل نفس الشيء بالنسبة لثلاثة ملوك آخرين موجودين في سلسلة الهخامنشيين في الفرع الموازي .

لمعرفة الكثير عنه ، أنظر : تاريخ الأدب في إيران لبراون - ترجمة د. أحمد كمال الدين ، ج ١ ، ص ١٦٤ ؛ ٣٥٠٠ عام من عمر إيران ، ج ١ ، ص ١٢٧ - ١٣٢ .
 (٣) توجه داريوش إلى مصر عام ٥١٧ ق. م. واستولى عليها بعد قتل حاكمها « اريانديس » Aryandis . وقد ربط البحر الأبيض بالبحر الأحمر مستخدماً في ذلك فرعاً من فروع النيل . . . فكانت التجرة تنقل من البحر المتوسط عن طريق النيل إلى البحر الأحمر فالمحيط الهندي عن طريق الخليج العربي . وقد ذكرت بعض المصادر أن أحد حكام مصر القدماء ، قد سبق دارا إلى ذلك ، ولكن القناة التي شقها قد انطمرت ، فكان لدارا فضل شقها من جديد . ويتأكد لنا ما قام به داريوش في هذا الشأن عن طريق الكتابة المسماة المخطوطة على حجر رشيد ، والتي يصل عدد كلماتها إلى ٨٠ كلمة .
 أنظر : ٣٥٠٠ عام من عمر إيران ج ١ ص ١٢٨ .

(٤) أتم السير هنري رولنسون حل رموز الكتابة الفارسية المسماة عام ١٨٤٧ م ، وأصبح العلماء قادرين منذ هذا التاريخ على قراءة نقوشها ، ولم يعد هناك خلاف في الترجمات الآن في كافة المصادر .

أنظر : المصدر السابق ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٥) بدأت حملة الإسكندر على إيران قبل عام ٣٣٠ ق. م ، وتمت السيطرة عليها ، عندما قبض الحاكمان : « بسوس » و « برسانتس » على « داريوش الثالث » - آخر ملوك الدولة الهخامنشية - وقتلاه في العام المذكور . وقد مات الإسكندر في سن الثانية والثلاثين (أو الثامنة والثلاثين) ، ونقل جثمانه إلى الإسكندرية ، وتم دفنه بها في مكان مجهول لنا الآن . ويرى البعض أنه ابن « داريوش الأكبر » من ابنة فيليب المقدوني (فيلاقوس) . ويزعم البعض أنه ذو القرنين الوارد بالقرآن الكريم (سورة الكهف) . ويزعم آخرون أنه نبي أو أنه ملك .

لمعرفة الكثير ، أنظر : ٣٥٠٠ عام من عمر إيران ، صفحات متفرقة ؛ إيران قبل الإسلام للدكتور أحمد كمال الدين ، دار الشهب بالكويت ١٩٧٦ ؛ العصور القديمة لجيمس هنري ، ترجمة داود قربان ، بيروت ١٩٢٦ م

(٦) استفاد « صادق نشأت » كثيراً من الكتاب الفارسي (مرآت البلدان ، واعتمد عليه اعتماداً تاماً في إيراد معلوماته حول هذه الرحلة . ومؤلف الكتاب هو « محمد حسن خان » . . اعتماد السلطنة .

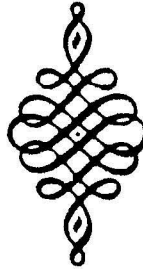
(٧) ژودرزيا (الحرف ژ ينطق ج) اسم كان يطلقه اليونانيون على مكران ، وينطقه الكتاب العرب (جيدروسيا) Gedrosia .

(٨) لم يتحر المؤلف الدقة في إيراد هذا الرقم ؛ فالبيوكيرك قد دخل منطقة الخليج ، وبدأ السيطرة على بعض أجزائه عام ١٥٠٦ م . وقد طاف نيارخوس بسواحل مكران وفارس عام ٣٢٦ ق. م . . لهذا فالرقم الصحيح هو ١٨٣٢ .

(٩) الاستاد ١٥٨ ذراعاً .

(١٠) تُعرف في الوقت الحالي باسم (شومرت) ،

- (١١) يُعلّق « صادق نشأت » على هذه الظاهرة بقوله : « من العجيب أنه بعد مرور نيف وألفي سنة ما زالت تلك العادة متّبعة في سواحل مكران » .
- (١٢) يُسجّل هذا الاسم في الأطالس الجغرافية : (كودشار) .
- (١٣) يُعرف الآن بـ (يوساند) .
- (١٤) يُعرف ميناء (نداب تنا) اليوم باسم ميناء : (الإبراهيمي) .
- (١٥) يمرّ نهر (آدميس) قرب مدينة (هزموزيا) أو (هرمز) ، ويعرف اليوم باسم (مينتا) .
- (١٦) يعتقد البعض أن هذه الجزيرة هي نفسها جزيرة (هرمز) الحالية ، ويعتقد آخرون أنها (لارك) .
- (١٧) هي جزيرة قيس الحالية .



الكبار

* كيف يكتبون؟

عرض/حسب الله يحيى

هؤلاء الكبار في ذاكرتنا .. الكبار في التجارب والابداع والأصالة ... كيف استطاعوا أن يصبحوا كباراً في العقول والنفوس ويفرضوا أعمالهم على عالمنا ؟ .

كتاب صغير في حجمه ، دقيق في تأثيره ، عميق في أبعاده ، لصيق بنا ، ممتع أمام أبصارنا ، جاءنا به مترجم نابه هو : كاظم سعد الدين ، وقدمه لنا عن اختيار ذكي ، وحمل إلينا إجابات عدد من المبدعين الذين تركوا بصماتهم في حياتنا الثقافية .

قاص مثل فرانك أو كونور يحس بسمعه ، ودوروثي باركر تتفق معه على سماع الأشياء ، فيما نجد فوكنر يبدأ الصورة عقلاً .

ويستخلص مالكولم كاولي بأن « كل كتاب يبدأ في ومضة ولكنه يستغرق وقتاً طويلاً ليتخذ شكله النهائي » .

* كبار الكتاب كيف يكتبون / ترجمة : كاظم سعد الدين . دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد

. ١٩٨٦

ومن معرفة كاولي نقراً : « أتذكر أني قرأت أن ديكنز كان أثناء كتابته يغص بالضحك على فكاهته هو نفسه ، وتتهمر دموعه على الصفحة كلها عندما يموت أحد أبطاله . . . » .

ويلتقي كاولي مع سيمنون . . كاولي يقول : « إذا كان لدى الإنسان الحافز لكي يكون فناناً ، فإن سبب ذلك هو الحاجة إلى إيجاد نفسه » ص ١٧ وسيمنون يقول : « إذا كان لدى الإنسان دافع لكي يكون فناناً فذلك لأنه يحتاج أن يجد نفسه » ص ٩١ .

ولا نعلم على وجه الدقة ، إن كانت المقارنة متطابقة تقريباً بتأثير الترجمة أم الأصل ؟ ! .

ونتابع ما ينقله إلينا كاولي عن همنغواي كونه كان يحضر عشرين قلماً استعداداً للكتابة .

كاتب بشهادة متوسطة

ونتباهي مع مورافيا حين نعلم أنه نال شهادة الدراسة المتوسطة فقط ، ولم يقعه مرضه - أصيب بسل العظام - عن الكتابة .

يقول : « أنا أكتب لتسلية نفسي ، وأكتب لتسلية الآخرين » فهل إن ما كتبه مورافيا كان مجرد تسلية حقاً ؟ ! وإنه لا يفكر بأعماله : « إنني عندما لا أعمل لا أفكر بعملي أبداً » .

ان مورافيا يناقض نفسه ، النقيض يجيء على لسانه : « تعلمت من جويس استعمال عنصر الزمن المرتبط بحدث ، ومن دستوفسكي تعلمت تعقيدات الرواية الدرامية » .

وحين نعلم أن دستوفسكي وجويس ، استخدما الفكر في الفن الروائي ، نتبين أن مورافيا يفكر كذلك ، وأعماله تملك قدراً من هذا الفكر ، وليس تسلية أحادية كما يرى أعماله بنفسه ، وعندما نقراً تفسير ارثر ميلر لمسرحيته : « موت بائع متجول » لا

يقنعنا التفسير بسبب غموضه ودورانه حول النص ، مع أن كل نص ملك مشاع لتفسيرات القراء . . . والمتفرجين في حالة العرض المسرحي . ولا يحق لميلر أن يفرض تفسيراً محدداً لعمله المسرحي ، ولا نجد عند بيرل باك تلك التجربة التي تمدنا بالاستدلال .

إن ما نقل إلينا عنها ، مقارنتها الرواية بالسلسلات عبر كتابة عابرة ، ألفتنا عكسها في أعمال بيرل باك الروائية ذات التجارب الفنية . ومع أننا نجهل كتب لووينفو ، إلا أننا ندهش حين نعرف أنه درس مؤلفات كونفوشيوس ، وهو في السابعة من عمره ! .
وتمدنا أقواله بالعافية : « تشاورنا وقررنا ألا يكون الأدب ، مدحاً فقط بل يجب أن يتدخل في جميع مناحي الحياة ، من كل وجوها » .

تمنى أن يكون صقراً !

ونتوقف طويلاً عند وليم فوكنر ، وعند تواضعه حين يجيب على سؤال : « وماذا عن نفسك كاتباً ؟ » .

فوكنر يجيب : « إن لم أكن قد خلقت ، لكتب شخص آخر ما كتبت » ويضيف قائلاً : « ليس للفنان أهمية ، وإنما المهم هو ما يبدع » . وحين يطلب إليه تحديد قاعدة للروائي الجيد ، يجيب قائلاً :

« ٩٩٪ موهبة ، ٩٩٪ تدريب ، ٩٩٪ عمل يجب ألا يرضى عما فعل أبداً . . لا تهتم أن تكون أفضل من معاصريك ، أو سابقيك ، حاول أن تكون أحسن من نفسك . . » .

وفوكنر يرى أن : « مسؤولية الكاتب الوحيدة هي لغته ، يتخلى عن كل شيء الأجلال والفخر والأصول والأمان والسعادة ، وكل شيء في سبيل إنهاء الكتاب » .

أما البيئة الأفضل للمبدع كما يراها فوكنر ، فهي البيئة « التي يحصل فيها على الاطمئنان من أجل مالٍ موقوف له ، فهو منشغل جداً بكتابة شيء » . إن الفن الجيد

كما يقول فوكنر : « يمكن أن يخرج من اللصوص أو المهرين أو سائسي الخيل . . »
ويضيف : « لا شيء يمكن أن يحطم الكاتب الجيد ، الشيء الوحيد الذي يمكن أن يغير
الكاتب الجيد هو الموت » .

« الكتاب الجيدون ، لا وقت لديهم ليكلفوا أنفسهم بالتفكير ، بالنجاح أو كسب
المال » .

لقد كان فوكنر يتمنى لو حصل تناسخ في الأرواح ، فأني أود لو عدت صقراً .
لا شيء يكرهه أو يحسده أو يريده أو يحتاجه ، إنه لا يرتبك ولا يهجمه الحظ ،
ويمكنه أن يأكل أي شيء ! .

إن ما يحتاجه الكاتب ثلاثة أمور - يقول فوكنر - : « التجربة والملاحظة
والخيال » .

وننتقل إلى جورج سيمون الذي ينصح كتابنا قائلاً :

« كل جملة إذا كانت جميلة في غير مكانها . . . أحذر منها » .

ويعترف سيمون بأنه مشغل بالاتصال بين عالمين ، وموضوع الانغلاق الذي
تتغير فيه حياة المرء بين يومين ، ويقر سيمون بأنه قد تناول بعض المشكلات أكثر من
خمس مرات .

ومع سيمون تدهشنا الثقافة التي رسمها سيزان بثلاث ضربات من فرشاته فقط ،
فقد كان « لها وزن ، ومنها عصير وكل شيء » .

الجانب السيء في الحياة

ونقرأ شيئاً من تجربة مكسيم غوركي ، ونتوقف عند حديثه :

« قرأت كتباً ضعيفة لا تحصى ، ولكنها مع ذلك كانت نافعة لي ، ينبغي للمرء أن
يعرف الجانب السيء في الحياة ، كما يعرف الجوانب المشرقة ، وعليه أن يمتلك المقدار

الأكبر من المعرفة ، وكلما كانت التجربة أكثر تنوعاً ، كانت منزلة المرء أكثر رفعة وأفق رؤيته أكثر رحابة .

أما فرانسوا موريك ، فإنه يبدأ قوله : « ينبغي لكل روائي أن يخترق تكنيكه الخاص به » ويضيف : « الروائي العظيم هو الذي يكسر قلبه وهو وحده الذي يمكن له استعماله » ف « الأسلوب المستعار أسلوب رديء » ومثلما فشل ميلر في تحديد هوية مسرحيته : « الإله العظيم براون » .

لقد وضع أوثيل نفسه في قفص الاتهام فعلاً وكما كان يتوقع ، فإذا كان كلامه مبهماً هنا وتعبيره هنا غير دقيق . . فلماذا لم يصلح الأمور بنفسه وينقذ نص مسرحيته من أهواء التلقي ؟ .

ولم نجد اضافة وافية لسؤال : كيف أصبحت شاعراً ؟ كما طرحه إزهانك زعين الذي لم تقرأ له شيئاً باللغة العربية ، ولم يف جوابه حاجتنا إلى معرفة شعره وحياته ، ولاندرية جيد قرأنا تجاربه الأهم في « قوت الأرض » فإذا نحن هنا أمام حديث لا يشغلنا كثيراً ، إلا في حدود معينة ، فقد نقل اندرية جيد بان « آلام فرتز » كانت سبباً في إنتشار « موجة وبائية من عمليات الانتحار في جميع أنحاء أوروبا ، وأدى ظهور إحدى قصائد ليرمنتوف إلى النتيجة نفسها في روسيا » .

سارويان والثلاثة

ويلتقي وليم سارويان مع رأي جورج سيمنون الذي قدمنا رأيه من قبل . . ونعود لنقدم رأي سارويان الذي يقول : « استعمل جميع الكلمات ، أجل اتركها فإن لم تعبر عن ما تعنيه ، فإنها لا تصلح . . » .

كما يلتقي سارويان كذلك مع رأي موريك الذي قدمناه قبل قليل . . يقول سارويان : « أريدك أن تكتب بطريقة لم يسلكها أي شخص آخر في العالم . . الكاتب الحقيقي . . هو الذي يستطيع أن يفعل ذلك » ومرة ثالثة يلتقي سارويان بفوكنر هذه

مختبر اليرموك المسرحي تحت الأضواء

حوار مع الدكتور
عبد الرحمن عرنوس

إعداد: ولاء شاهين

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

□ اننا نبحث عن صيغة جديدة لفن الممثل على الساحة العربية .

□ هدف الرياضة المسرحية هو توفير ليونة جسدية ووجدانية .

□ من المؤكد أن هناك علاقة بين الصوت والفن التشكيلي .

في مهرجان جرش الأخير في المملكة الأردنية الهاشمية قدمت فرقة مختبر جامعة اليرموك المسرحية ، مسرحية « زوجة لا مثيل لها » . فكانت عملا فنيا لافتا للنظر دفعنا لتقييم حوارا مع المخرج الفنان الدكتور عبد الرحمن عرنوس معد العمل ومخرجه . .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● هل يمكن أن تعطينا فكرة عن مختبر اليرموك المسرحي . . ؟

- الحقيقة أنه معمل للتجارب العملية والأبحاث النظرية في البحث عن صيغة جديدة في فن الممثل على الساحة العربية . . فهو أقرب بمعامل الأبحاث . . يبحث في وجدان وذهن وجسم الممثل لتتفاعل هذه التدريبات بالوصول إلى ممثل يفهم مفردات أدائه التعبيري السمعي والمرئي ويطوعها من أجل فن أفضل .

● ما المنهج الذي يقوم عليه هذا المختبر ؟

- نركز في أبحاثنا في فن الممثل على تجارب المنظرين الذين سبقونا في هذا المضمار . . فطلاب جامعة اليرموك قسم المسرح لابد وأن يتعرفوا على ستانسلافسكي رائد الأبحاث في فن الممثل ومايرلوهلد الذي يعتمد منهج اليومكنك (التدريب الآلي

للجسم) وكذلك المبدع البولندي جيرسي غوروتوفسكي في فن الممثل وكذلك بيتر بروت وغيرهم .

● هل يعني أن هؤلاء يمكن أن نعتبرهم ارتكازات في فن الممثل . . ؟

— نستعين بتجارب هؤلاء لتوسيع مدارك دارسي فن الممثل في قسم المسرح في جامعة اليرموك من أجل البحث عن منهج عربي .

● قلت بأن هؤلاء كانوا المرتكزات لفن الممثل . . فهل أضفتم شيئاً . . ؟

— نعم انطلقنا من طبيعة الأردن التي كانت مصدر إلهام الفنان بين تل وصخر وجبل وسهل ونعومة وخشونة . . فهي تمثل الايقاع البصري المتنوع . . وكذا الايقاع السمعي من رياح وصواعق وهدوء ونسيم وزخات مطر وضباب وشمس ورعد . . يثير الابداع عند الملقّي والمتلقّي ، فجاءت تدريباتنا على آلات هذا التفاعل في عضلات الجسم والوجدان والنفس والذهن . . . تفاعل متنوع ينتج عنه الايقاع السمعي والبصري . . وانبثقت فكرة الاستجابات العضلية في جسد الممثل ووجدانه للمؤثرات الخارجية من خلال ذلك الايقاع . . ونتج عن هذا الرياضة المسرحية وليست الرياضة البدنية .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● هل لنا أن نعرف فكرة عن الفرق بين الرياضتين . . ؟

— الرياضة البدنية يهتم بها الانسان العادي ليكون موفور الصحة والعافية . . أما الرياضة المسرحية فقد يكون نتاجها الليونة الجسدية والليونة الوجدانية . . لكي تجهز خامة الممثل نفسياً ووجدانياً للدور الذي يتعامل معه فمنهجنا يجمع بين إزدواجية ليونة الجسد وليونة الوجدان . .

● كيف . . ؟

— ان مدرب الرياضة عند الانسان يلقنه كيف ينمي العضلة ولكننا نفجر ليونة الجسد عن طريق المنهج البلاستيكي (اللين) وذلك عن طريق استشارة عضلات الجسم بملاحقة الايقاع الموسيقي المتنوع بين السرعة والبطء ، وأقول للطلاب اسمعها

بوجدانك وليس بأذنك . . وعن طريق هذا الايقاع المتنوع أضع في طريقه بعض المعوقات مثل الدرج وخلافه . . . ومن ثم أراه يلهث فينام ويتج عن ذلك الاسترخاء النابع من لحظة التدريب وليس الاسترخاء المفروض الذي تفرضه بعض المدارس في فن الممثل حينما يطلب من الممثل آمراً إياه - ثم استرخ . . فهذا الاسترخاء المفروض قد يعطي نتيجة عكسية . . .

الاسترخاء النفسي

● ذكرت عن التدريب الجسدي ومنهج الاسترخاء الخارجي فما هو منهج فن الاسترخاء النفسي . . ؟

— لقد اعتمد على منهج يعقوب مورينو المحلل النفسي النمساوي ، واعتمد على منهج (السايكودراما) للوصول للاسترخاء الداخلي النابع وليس المفروض . . أضع الطالب المسرحي في قاعة تنبثق من أرجائها الموسيقى الهادئة مع الأضواء الخافتة المتنوعة المتغيرة الألوان كألوان الطيف . وازرع في القاعة شموعا واطلق البخور في أرجائها لأترك للطالب الانطلاق إلى عالم الحلم واللاوعي ، ثم أترك له العنان فيتدفق بالحركة والقول ليصنع ما يشاء . . فأصل إلى مرحلة ما يسميه مورينو بالتنفس الدرامي . . وبعد فترة أراه مسترخيا استرخاء نفسيا نابعا من الداخل لأنه فرغ المكبوت عن طريق الحركة والقول . . .

وفي نهاية التدريب النفسي يكون مسترخيا تماما ومن ثم ندخل في مرحلة ما يسميه مورينو التلقائية والابتكار .

وقد تحدث بعض المتناقضات فنرى واحدا يصرخ وآخر يبكي وغيره يضحك ويخطب ويرقص وهنا نحصل على الاسترخاء النفسي والجسدي (المزدوج) والمرحلة الثالثة مرحلة الارتجال وفي هذه المرحلة يوجد الارتجال النابع من المجموعة فيحدث التواصل النفسي والحركة فأترك التدريب يستمر ، لأجد مواقف مسرحية ألفها الوجدان الجمعي فألجأ إلى تسجيلها فوراً على أجهزة «فيديو» وبعد انتهاء التدريب

نفتح جلسة مناقشة لمفردات الممثل التعبيرية والحركية والقولية وتستمر المناقشات للوصول إلى فن أكمل .

للصوت فلسفته أيضاً

● لم تكلمنا عن فلسفة الصوت . . ؟

— اطلب من الطالب المسرحي التركيز في سماع القراءة والتجويد للحفاظ على أجهزة النطق سليماً وتنميتها حينما أقول له (أحب عيبك النطقي يكرهك) وحاول أن تواجه ضعفك . . أي تركز على حرفك الضعيف لتقويه وتكثر من سماع مجيدي الالقاء . . . وأن يذهب إلى أساتذة الموسيقى ليتدرب على الأصوات وتدرجها على آلة عود. وفي النهاية أدربه على الصوت من خلال الايقاع المتنوع المحيط به مثل الجبل والسهل ، فيذهب إلى الخلاء ويتدرب على تنوعات صوته صعوداً وهبوطاً إلى أن وصلنا إلى ما يسمى الصوت وعلاقته بالفن التشكيلي .

● ما العلاقة بين الصوت والفن التشكيلي . ؟

— مثلاً اطلب منه قراءة كتاب «سيكولوجية الخطوط» وكتاب نظرية الألوان . . فيتدرب صوته على الخط المستقيم والمتعرج والمنحنى والمائل والدائرة والمربع والمثلث ويحاول أن يطبق كل هذا بصوته ثم حينما ينظر إلى الألوان المختلفة يركز فيها فيعطيني بصوته احساس اللون الأبيض والأسود والأزرق والأخضر .

● كيف كان التطبيق العملي . . . ؟

— كنت أخرج بطلاي إلى الآثار لكي نطبق مشاهد الذروة في عطيل وهاملت ومكبث ونهر قاعات الدراسة وتعطينا جامعة اليرموك ما نحتاجه من حافلات وأشرطة فيديو ونغضي الساعات بين أحضان الطبيعة والآثار مثل قلعة عجلون وآثار جرش لنقدم فيها تدريبات على مشاهد أوديب والمسرح الأغريقي لتكون الآثار مصدر إلهام طالب المختبر . .

منهج «الضوصلونية» !

● مسرحيات انتجتموها . . . ؟

— مسرحية طار فوق عش المجانين المأخوذة من مسرحية طار فوق عش الوقواق معتمدة على منهج التشكيل الحركي والتنوع في الاضاءة والصوت مما جعل الناقد المسرحي الدكتور مفيد حوامده بأن يطلق اسم منهج «الضوصلونية» على ما قمنا به ، أي أن المنهج يمزج بين الضوء والصوت واللون وكذلك قدمنا مسرحية «شاطيء الزيتون» عن بحارة يغرق مركبهم في طوفان وينشأ الجدل بينهم وسط الطوفان ويختلفون إلى أن ينقذهم الصامت الذي يعمل في صمت حول انقاذ المركب .

تقول بعض كلمات العمل :

أشجار الزيتون الأخضر هاجمها البوم .

زنبقة اللوز الخمرية ناحت في اليوم المشئوم .

وحمام العش المخضوضر قد صد الزحف .

مرات تلو المرات طلبا للعيش على الشجرة .

لم يترجع . . لم يستسلم . . قد كان

عظيما يا سادة في ذاك الصد

لكن الصقر بقى يزوم

بوم بوم وحمام الشجرة محروم . . .

□□□